



Memorie

Accademia Roveretana degli Agiati

Dentro e fuori la corte

La funzione politica della pittura profana
nel Nord Italia tra Tre e Quattrocento

Atti del convegno
Rovereto, 7-8 aprile 2022

a cura di Dario De Cristofaro
e Marcello Beato



Scripta edizioni



In copertina

Maestro della Manta (Giacomo Jaquerio?), *Prodi ed Eroine*, 1420 circa. Manta, castello, salone baronale.

© 2023 Accademia Roveretana degli Agiati
Palazzo Fondazione Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto
Piazza Rosmini 5, I-38068 Rovereto (TN)
tel. +39 0464 436663
segreteria@agiati.it - www.agiati.it

© 2023 Scripta edizioni
Edizione e distribuzione
www.scriptasc.it
idea@scriptasc.it

ISBN: 979-12-80581-65-5

Tutti i diritti sono riservati

Memorie
della Accademia Roveretana degli Agiati
nuova serie, 11

Dentro e fuori la corte

La funzione politica della pittura profana
nel Nord Italia tra Tre e Quattrocento

Atti del convegno
Rovereto, 7-8 aprile 2022

a cura di Dario De Cristofaro e Marcello Beato

Scripta edizioni

L'attività dell'Accademia degli Agiati si svolge con il patrocinio di:



Comune di Rovereto



Premessa

Nell'aprile del 2018 si tenne presso l'Accademia Roveretana degli Agiati una tavola rotonda dal titolo "Palazzo Noriller a Rovereto tra nord e sud. Nuovi studi interdisciplinari". Fu un'occasione di alto confronto scientifico, volta a inquadrare un lacunoso ciclo cavalleresco venuto alla luce all'inizio degli anni novanta in un palazzo di via della Terra (palazzo Noriller appunto) nel più ampio contesto storico-artistico lagarino a cavallo tra XIV e XV secolo.

Nell'introduzione che il segretario accademico, Carlo Andrea Postinger, scrisse per gli atti della tavola rotonda (dati alle stampe nel 2020 per i tipi di Silvana Editoriale), si auspicò che gli studi attorno a palazzo Noriller potessero rappresentare una semplice "tappa" all'interno di un percorso di studio lungo e articolato. A soli tre anni dalla pubblicazione di quegli atti, l'auspicio si è concretizzato in un nuovo momento di riflessione scientifica, ancora più ambizioso del precedente: "Dentro e fuori la corte. La funzione politica della pittura profana nel Nord Italia tra Tre e Quattrocento", convegno tenutosi a Rovereto presso la sede dell'Accademia i giorni 7 e 8 aprile 2022 con lo scopo di mettere a confronto diversi casi in cui la pittura profana d'epoca medievale dell'Italia settentrionale assunse un'esplicita connotazione politica. L'Accademia Roveretana degli Agiati si conferma dunque istituzione più che incline a sostenere la ricerca intorno a questa particolare tipologia di produzione artistica, per lungo tempo trascurata dagli studi (soprattutto italiani), ma che finalmente sta progressivamente ottenendo attenzione adeguata. A tal proposito vorrei esprimere, anche e soprattutto a nome del collega Dario De Cristofaro, ideatore e motore trainante di "Dentro e fuori la corte", una breve serie di ringraziamenti. In primo luogo, vorremmo rivolgere un sentito ringraziamento alla presidenza dell'Accademia, che ha costantemente sostenuto l'iniziativa in tutte le sue fasi, da quelle embrionali fino alla pubblicazione di questo volume. Nello specifico desideriamo esprimere la nostra gratitudine all'attuale presidente Patricia Salomoni e a Stefano Ferrari, che rivestiva allora la carica. Lo stesso sostegno è venuto pure dal segretario accademico, Carlo Andrea Postinger, che dopo aver guidato il primo "convegno profano", quello più squisi-

tamente roveretano, ha collaborato anche in questa seconda occasione in qualità di membro del comitato scientifico. Vorremmo poi ringraziare Fabrizio Rasesa, per l'attenta lettura del libro e la revisione delle bozze, Ingrid Zenari, responsabile della comunicazione, e Ambra Fatturini per il supporto tecnologico fornito prima, durante e dopo i due giorni di convegno. Fuori dall'Accademia, infine, un grazie va anche a Jocelyn Karlan per il supporto linguistico nella traduzione degli abstract in inglese.

Il mio personale auspicio, con cui vorrei chiudere questa brevissima premessa, prende le mosse da quello espresso a suo tempo da Carlo Andrea Postinger: la speranza è che questi atti siano una sorta di “seconda tappa” e che la dimensione transregionale di questo convegno possa assumere in una terza e non lontana occasione un respiro internazionale.

MARCELLO BEATO

Introduzione

Per quanto il confine tra sacro e profano sia molto labile, quando si tenta di dare una definizione di “pittura profana” l’unica formula che sembra accettabile è in negativo, cioè intendendo tutto ciò che non abbia attinenza con la sfera sacrale. Nel macro-contenitore “pittura profana” – etichetta per noi oggi molto comoda, in quanto generica e meno specifica rispetto ad altre come “pittura cavalleresca” o “pittura cortese” – ricade dunque una lunga lista di temi: letterari ed epici (romanzi cortesi, mitologia antica e moderna), storici (episodi di storia antica o contemporanea), cicli con i mesi dell’anno, temi erotico-ludici (scene di corteggiamento, prove di coraggio), bellici, araldici (stemmi, cimieri, imprese), morali e persino parati decorativi geometrici aniconici.

Su questi temi è incentrato il convegno “Dentro e fuori la corte. La funzione politica della pittura profana nel Nord Italia tra Tre e Quattrocento”, tenutosi a Rovereto presso l’Accademia roveretana degli Agiati il 7 e 8 aprile 2022. Come si evince dal titolo, l’argomento è la pittura (murale) profana dei secoli XIV-XV in Italia settentrionale, inquadrata entro la lente della “funzione politica”, in altre parole i cicli pittorici che sono nati per celebrare, rappresentare e esaltare il loro committente: signori, dinastie al potere, aristocratici, ordini religiosi, condottieri, cittadini di estrazione nobiliare e *parvenu*. Si tratta di manifestazioni di dominio su un territorio o una città, di forza ed esperienza in campo bellico, oppure di esaltazioni della propria cultura o dell’eccellente lignaggio. L’intento autocelebrativo è spesso veicolato attraverso colte figurazioni di tema letterario, bellico e storico, quasi sempre “condite” con una corposa componente araldica, collocate strategicamente sia in ambienti privati sia pubblici: regge, palazzi signorili, edifici privati, palazzi comunali, castelli, rocche, torri e mura di città. Cicli quindi destinati sia a pubblici selezionati (le corti, gli ospiti di spicco) sia all’universalità della popolazione. Abbiamo scelto di inquadrare il fenomeno in un arco cronologico che va dalla prima metà del Trecento alla metà del Quattrocento, un periodo che vede il generale abbandono delle figurazioni di carattere “comunale” a vantaggio della diffusione, sempre più marcata, di temi legati all’affermazione

signorile dinastica e talvolta anche personale. Di simili apparati decorativi il Nord Italia presenta il maggior numero di testimonianze superstiti, senza eguali sia nel resto d'Italia sia in Europa. Dal punto di vista geografico, il presente volume offre trattazioni e studi che trattano un'area che va dal Piemonte al Friuli-Venezia Giulia, toccando quindi sia l'area montana sia quella padana.

L'arte "di corte" non è un tema inedito o poco studiato, ma è di certo fuori raggio rispetto ai grandi studi che, passando per Berenson e Federico Zeri, hanno segnato la storia dell'arte italiana. Le prime attenzioni, sia conservative sia scientifiche, si datano già alla fine dell'Ottocento: momento fondamentale fu la pubblicazione della prima grande opera dedicata al tema, ovvero il testo di Julius von Schlosser, *Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts*, edito nel 1895. Qui lo studioso presentò un ampio studio sul *Tacuinum Sanitatis* di Vienna, opera che Schlosser riteneva essere nata nel tardo Trecento veronese in seno alla corte scaligera, punto di partenza attorno al quale l'autore provò a ricucire i vari brandelli delle testimonianze artistiche (pittoriche e non) di tema profano allora conosciute, unendo all'analisi del visibile il confronto con diverse fonti documentarie, sia archivistiche sia letterarie. Lo studio ha il merito di abbracciare un ampio orizzonte geografico, dall'Inghilterra all'Italia, e di prendere in considerazione diverse tipologie di "arte di corte": pittura murale, arazzi, tappezzeria, cofanetti figurati, manoscritti. Per quanto alcune sue proposte siano state riviste nel tempo, l'opera di Schlosser rimane ancora oggi un testo basilare e di primaria importanza per metodo, ampiezza e chiavi di lettura. Dopo di allora, lo studio della "arte di corte" ha visto in Italia un'accelerazione solo a partire dal secondo Novecento, forse non a caso in concomitanza con l'edizione in lingua italiana del testo schlosseriano (1965, a cura di Gian Lorenzo Mellini). Nei decenni successivi, la pubblicazione di studi sugli archivi prodotti da soggetti interessanti e il ritrovamento di un gran numero di nuovi intonaci dipinti (ad esempio, proprio in quegli anni ha luogo l'importantissima scoperta della nota sala dipinta da Pisanello nel palazzo Ducale di Mantova) hanno stimolato l'attenzione di diversi studiosi e la produzione di svariati studi monografici. Per la loro natura di documenti socialmente e funzionalmente poliedrici, diversi cicli pittorici profani sono stati oggetto di interesse di diverse discipline, vicine o meno alla storia dell'arte più tradizionale, quali il diritto e la letteratura. Diversi sono stati gli studi di taglio iconografico: tra i numerosi, che sarebbe impossibile raccogliere in poche pagine, ricordiamo ad esempio *Pittura infamante* di Gherardo Ortalli (prima ed. 1979), *Images of shame* (2016) o gli approfondimenti sul tema degli "Uomini illustri" di Maria Monica Donato (*Gli eroi romani tra storia ed exemplum: i primi cicli umanistici di Uomini famosi*, 1985). Lo stesso vale per studi

di taglio filologico-letterario, volti ad indagare le decorazioni di tema cavalleresco in relazione alle fonti testuali di provenienza. Tra gli esempi più calzanti vi è senza dubbio *Arthurian legends in medieval art* di Roger Sherman Loomis oppure, più recente, *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, poderoso volume di Maria Luisa Meneghetti (2015).

Nonostante la generale moltiplicazione degli studi, la gran parte delle pubblicazioni che indagano queste casistiche presenta un taglio monografico che spesso non è completato o compensato da valutazioni comparative con casi esterni. Approccio che invece si trova in volumi quali *Painted Palaces* di Anne Dunlop (2009), opera in cui la studiosa tocca diverse occorrenze tre e quattrocentesche disseminate in numerosi e differenti contesti territoriali italiani. Frequenti sono stati i tentativi di analizzare il fenomeno in chiave più circoscritta, in particolare quella regionale, come *L'età cavalleresca in val d'Adige* di Nicolò Rasmò (1980), oppure più di recente, benché dedicato ad un'area diversa da quella qui presa in considerazione (Firenze e la Toscana del XIV secolo), *Wandmalerei in Wohnhäuser toskanischer Städte im 14. Jahrhundert* di Daniela Zachmann (2016). Data la folta qualità di occorrenze, la rarità di tali pubblicazioni si deve forse alla difficoltà di condurre da soli e in prima persona studi di così ampio spettro. Più fruttuosi in questa direzione si sono rivelati i lavori d'*équipe*, anche per via dell'interdisciplinarietà garantita dai diversi professionisti coinvolti: storici, storici dell'arte, archivisti, filologi, archeologi. Negli ultimi trent'anni sono stati infatti gli atti di convegni, miscellanee di saggi e i cataloghi di mostre ad aver apportato i contributi più importanti per l'avanzamento degli studi. Si vedano ad esempio mostre come *Le Stanze di Artù* (Alessandria, 1999), *Il Gotico nelle Alpi* (Trento, 2002) o *Carlo Magno va alla guerra* (Torino, 2018). Per le miscellanee di saggi, si prendano in considerazione volumi come *Le vie del Gotico* (2003) e, per i convegni, non si può non rimandare a *Arte di corte in Italia del Nord* (Università di Losanna, 24-26 maggio 2012): l'evento vide la partecipazione di Tiziana Franco e Fausta Piccoli, i titoli dei cui interventi hanno direttamente ispirato il nome del presente convegno roveretano.

I due giorni di studio tenutisi a Rovereto, di cui il presente volume raccoglie gli atti, sono nati dalla consapevolezza dell'importanza di un apporto trasversale e interdisciplinare, dalla volontà di costituire un momento di raccolta e revisione delle attuali conoscenze e, all'uopo, di portare avanti gli studi pregressi gettando nuova luce sulle ultime scoperte. L'evento, integralmente registrato e pubblicato su Youtube (nel profilo dell'Accademia roveretana degli Agiati), si è rivelato essere un'importantissima occasione per problematizzare il fenomeno, interrogarsi sulle chiavi di lettura, sui metodi di studio

da seguire e sul significato e la funzione di tali decorazioni, senza tralasciare letture più tradizionalmente stilistico-attributive. Solamente un approccio di questo tipo, a 360 gradi, consente di formulare ipotesi in merito a interrogativi che il solo studio materiale dei singoli brani pittorici non può esaudire: come venivano recepiti tali ambienti dai contemporanei? Qual era la loro funzione reale? Come essa è cambiata nel corso del tempo?

I contributi sono raccolti secondo l'ordine seguito in occasione del convegno. La prima parte, "Metodi e fonti", raccoglie tre interventi di carattere storico, archivistico e giuridico. Il primo saggio, redatto da Gian Maria Varanini, si concentra sulla questione della committenza, fungendo anche da introduzione di metodo del volume intero. Lo studioso nelle sue dense pagine inquadra i protagonisti delle élite che vissero dentro e fuori le corti signorili norditaliane tra Tre e Quattrocento, seguendone le vicende dinastiche, interrogandosi su come e con quali mezzi queste figure sentissero la necessità di scalare la piramide sociale della loro città, raggiungendo posizioni che spesso sentivano di *mostrare* al pubblico, selezionato o meno. Segue il contributo di Gianluca Ameri, che affronta un tema di grande importanza negli studi di settore, ovvero le fonti archivistiche e documentarie utili agli studiosi che si occupano di decorazioni pittoriche (ma anche mobili, gioielli, beni preziosi ad ampio raggio) poste in ambienti di pertinenza signorile. L'intervento di Ameri si concentra in particolare sullo strumento inventariale quale documento prezioso, ma da leggere con cura e relativa prudenza. Chiude il primo capitolo il saggio di Christian Zendri, che tocca il complesso ma affascinante rapporto tra arte e diritto, sottolineando la valenza giuridica di specifiche iconografie e raffigurazioni.

Dopo questa parte introduttiva, gli altri contributi sono raccolti per ambito geografico-politico. La sezione dedicata al nord-ovest, "Tra i Savoia e i Visconti", si apre con il contributo di Simone Bonicatto, che affronta un caso molto interessante di influenza tra centro e periferia: lo studioso presenta la diffusione della decorazione a "verziere" realizzata in più dimore e castelli parte del marchesato di Saluzzo attorno al 1420, interrogandosi sull'interpretazione del fenomeno e proponendo interessanti paragoni e riflessioni. Segue il saggio di Simonetta Castronovo, che non ha potuto presenziare al convegno ma che ha desiderato comunque partecipare agli atti, dedicato ad un tema molto interessante dotato di una discreta fortuna critica alle sue spalle, ovvero i soffitti figurati. Nelle dimore medievali la decorazione pittorica delle pareti spesso si estendeva anche ai soffitti e sui supporti mobili, nella gran parte dei casi però questa totalità è andata perduta: le pareti affrescate hanno perso i loro soffitti, così come spesso le pettenelle lignee sono state scorporate dagli

ambienti originari. Il saggio di Castronovo indaga una serie di occorrenze poco note conservate nei Musei di Palazzo Madama a Torino, con una particolare attenzione al ciclo dei *Re di Francia*, tratto da una casa nell'astigiano. Il terzo contributo ancora di ambito piemontese è di Camilla Baldi, dedicato alla nota *camera picta* di Frugarolo, presso Alessandria; finora il ciclo era stato collegato al *miles* Andreino Trotti, fido vassallo di Giangaleazzo Visconti, tuttavia Baldi, partendo da solidi dati documentari, cerca di scardinare qui la tradizione interpretativa provando ad immaginare un diverso committente, e quindi un differente significato delle pitture. Spostandoci in ambito visconteo, Matteo Ferrari offre un interessante resoconto delle iniziative artistiche commissionate dai diversi membri della casata nei territori conquistati, mostrando come la *bissia* viscontea abbia assunto diverse forme su cimieri, stemmi e imprese disseminate dai signori nei luoghi strategici del territorio lombardo. Chiude il capitolo Letizia Barozzi, che porta alla nostra attenzione un interessante e poco noto ciclo di affreschi di tema letterario con interessanti riflessi socio-politici, conservato a Zanano di Valtrompia, nel bresciano.

Spostandoci verso est, il terzo capitolo è dedicato alla città di Verona, "Verona tra gli Scaligeri e la dominazione veneta". I tre interventi qui raccolti hanno il merito di considerare molti dei cicli pittorici tre e quattrocenteschi che la città ancora conserva: il primo contributo, a cura di Ettore Napione, è dedicato ad alcuni parati decorativi recentemente riscoperti all'interno del complesso architettonico già residenza scaligera, posti in relazione alle più note testimonianze strappate dall'edificio nel tardo Ottocento. Fausta Piccoli torna invece su un argomento cui ha già dedicato attenzione in passato, ovvero la decorazione di Altichiero della sala Grande del palazzo scaligero di Santa Maria Antica (1364), con un pregevole affondo iconografico e letterario che aggiunge alla questione alcune riflessioni nuove e inedite. Chiude il capitolo Giulia Gambarotto, che analizza diverse decorazioni araldiche poste all'esterno e all'interno dei palazzi cittadini realizzate nella prima metà del Quattrocento, quando l'esperienza scaligera si era già conclusa e la città era passata sotto il dominio veneto.

Un capitolo *ad hoc* è dedicato all'area trentino-tirolese. Da nord verso sud, il primo saggio è quello di Marcello Beato, che presenta un caso-studio esemplare tratto dallo studio della figura di Niklaus Vintler che a fine Trecento, dopo aver raggiunto un alto rango sociale e politico all'indomani della cessione della contea tirolese agli Asburgo, commissiona per le sue residenze decorazioni degne di una vera e propria corte signorile. Le sale della casa bolzanina (Schrofenstein) e del castello (Runkelstein) poco più a nord vengono decorate con diversi cicli, in cui temi letterari, riferimenti araldici e allusioni

erotiche si fondono, dando vita a uno degli *ensembles* profani più complessi e articolati che sia giunto sino ai giorni nostri. Segue il saggio di Serena Bugna che, spostando l'attenzione sulla capitale del Principato Vescovile Tridentino, offre nuovi spunti e osservazioni sul noto ciclo dei *Mesi* di torre Aquila, sottolineando le emblematiche e convincenti analogie tra gli edifici e castelli dipinti con quelli che realmente erano sottoposti all'autorità di Georg von Liechtenstein, committente del ciclo.

L'ultima parte del volume raccoglie una serie di interventi dedicati ad alcune realtà territoriali della zona centro-orientale del Nord Italia. Il primo saggio, presentato da Margherita Turci, affronta il caso della sala della Dama di Carpi e dei suoi complessi significati astrologico-politici, prima d'ora non adeguatamente approfonditi. Il contributo di chi scrive che segue subito dopo, è dedicato invece alla città di Ferrara e a diversi casi di decorazione di ambienti estensi, indagati anche dal punto di vista documentario, e di edifici privati, offrendo alcune riflessioni sul rapporto dentro e fuori la corte. Alla città di Padova, in particolare all'esperienza carrarese, sono dedicati i contributi di Valentina Rota e Franco Benucci. Nel primo, Rota presenta gli ambienti della reggia e del castello carrarese, "residenze", oltre che dei signori della città, anche di molteplici cicli decorativi in parte sopravvissuti, ma in gran parte ricordati da numerosi documenti trecenteschi. Benucci invece offre una densa analisi delle ricorrenze di decorazioni araldiche in città e nel contado, mostrando inoltre la diffusione e l'adattamento dei cimieri usati dai carraresi nel corso del Trecento. Chiude il capitolo, e così anche il volume, un saggio di Alice Ducati che offre una panoramica sulla fortuna iconografica della storia della guerra di Troia, concentrandosi in particolare su alcune testimonianze pittoriche, come la loggia dei Cavalieri di Treviso e la loggia comunale di Udine.

I diciotto contributi che compongono il volume tornano più volte su alcuni temi e considerazioni che sembrano avere un'importanza capitale nello studio delle testimonianze artistiche oggetto della nostra attenzione. Tra i tanti, vorrei qui riassumerne tre. *In primis*, centrale è il ruolo dell'araldica: uno dei mezzi più chiari usati dalle signorie e dalle casate al potere per manifestare il loro dominio su un determinato territorio è la presentazione, talvolta anche ossessiva, di stemmi, cimieri, imprese e divise. Si veda i casi qui trattati di Padova, Ferrara, dei centri della Lombardia sottoposti ai Visconti e di Verona. I contributi di Benucci e di Ferrari, in particolare, permettono di ricostruire le tappe dell'evoluzione del codice linguistico utilizzato e della variazione dei suoi elementi. Un altro aspetto centrale di questo volume è la considerazione delle fonti documentarie, quali inventari e atti notarili, che permettono

di conoscere gli appellativi con cui stanze riccamente decorate fossero note all'interno della corte stessa. Le fonti archivistiche però, come denunciato in più interventi, vanno interpretate con cautela: gli inventari spesso non sono esaurienti come vorremmo, e gli atti notarili tendenzialmente indicano specifici appellativi solo per le stanze delle dimore signorili, mentre per le case private queste informazioni spesso sono mancanti. Un'interessante disparità di trattamento, che sembra comune – come si vedrà – in più centri cittadini. I documenti, e qui si giunge al terzo punto, talvolta ci permettono di conoscere anche l'uso di queste stanze, non sempre univocamente definibili come “di rappresentanza” e quindi destinate ad un pubblico esterno, ma più spesso caratterizzate da usi ibridi, tra il semi-pubblico e il privato, ambiti che sembrano davvero difficili da distinguere secondo i nostri parametri odierni.

Il lettore, dopo aver ultimato il volume, si renderà conto della cospicua quantità di occorrenze sparse su tutto il territorio nazionale. Inevitabilmente il libro presenta delle lacune: purtroppo non viene trattato adeguatamente il caso di Mantova (ma Varanini vi fa un breve cenno nel suo saggio), manca un momento di riflessione integrale sugli interessanti cicli decorativi che Barnabò Visconti e Regina della Scala commissionarono nei castelli costruiti lungo i fiumi Adda e Oglio (Matteo Ferrari però cita il castello di Pandino, sul quale il lettore troverà ampi riferimenti bibliografici in nota) e solo di sfuggita viene toccata la ricca area friulano-giuliana. Come accenna anche il collega Marcello Beato nella premessa che apre questo volume, la speranza è che questo convegno possa portare ad una terza tappa di studi, di respiro internazionale e corredata da una campagna di catalogazione sistematica, così da costituire la prima panoramica generale e completa sul fenomeno artistico della pittura profana d'epoca medievale in Italia settentrionale.

DARIO DE CRISTOFARO

Indice

- 5 Premessa
- 7 Introduzione

METODI E FONTI

- 19 GIAN MARIA VARANINI
Élites di città soggette nel Quattrocento: orizzonti politici
e network relazionali. Alcuni esempi dall'Italia centrosettentrionale
- 47 GIANLUCA AMERI
“Leggere” le corti, dentro e fuori gli inventari
- 63 CHRISTIAN ZENDRI
Imago rationis. Iconografia, politica e diritto nell'Italia settentrionale
tra i secoli XIV e XV

L'ITALIA NORD-OCCIDENTALE TRA SAVOIA E VISCONTI

- 85 SIMONE BONICATTO
Alcune riflessioni sull'arte profana di primo Quattrocento
tra ducato di Savoia e marchesato di Saluzzo
- 105 SIMONETTA CASTRONOVO
Alcuni aggiornamenti sulla pittura profana in Piemonte
“fuori dalla corte”: dalle pitture d'infamia nei palazzi comunali,
ai soffitti dipinti dei palazzi nobiliari cittadini (secoli XIII-XV)
- 127 CAMILLA BALDI
Una proposta per il ciclo arturiano di Frugarolo (Alessandria)
e il suo contesto
- 149 MATTEO FERRARI
Araldica viscontea: l'affermazione simbolica della signoria
nello spazio pubblico
- 171 LETIZIA BAROZZI
Battaglia di Lupi e di Orsi. Nuove interpretazioni per il ciclo profano
di castello Avogadro a Zanano di Valletrompia

VERONA TRA GLI SCALIGERI E LA DOMINAZIONE VENETA

- 189 ETTORE NAPIONE
Gli affreschi della torre di Alberto della Scala e altri ritrovamenti
nel palazzo del Capitano a Verona
- 207 FAUSTA PICCOLI
La *Guerra Giudaica* di Flavio Giuseppe nella sala Grande
di Altichiero tra celebrazione dinastica e cittadina.
Nascita, ricezione e fortuna di un tema iconografico
- 233 GIULIA GAMBAROTTO
La pittura araldica a Verona nel Quattrocento: contesti, modelli e significati

PRINCIPATO VESCOVILE DI TRENTO E CONTEA DI TIROLO

- 251 MARCELLO BEATO
Tra «illusione autonomistica» ed «esaltazione cavalleresca».
I Vintler e la pittura profana a Bolzano intorno al 1400
- 275 SERENA BUGNA
Trento prima della rivolta. Gli affreschi di torre Aquila
come specchio del governo di Giorgio di Liechtenstein

L'ITALIA NORD-OCCIDENTALE TRA CARRARESI, PIO ED ESTE

- 301 MARGHERITA TURCI
Gli affreschi profani della sala della Dama nella torre
di Passerino Bonacolsi a Carpi
- 319 DARIO DE CRISTOFARO
La decorazione delle dimore estensi a Ferrara e nel contado
tra Nicolò II e Leonello d'Este (1361-1450)
- 341 VALENTINA ROTA
Stemmi e cimieri carraresi nella reggia e nel castello di Padova.
Signori come re e antichi imperatori
- 363 FRANCO BENUCCI
Araldica carrarese dentro e fuori la corte
- 389 ALICE DUCATI
Pittura a soggetto troiano tra memoria storica, celebrazione politica
e insegnamento morale
- 437 Referenze fotografiche

METODI E FONTI

Gian Maria Varanini

Élites di città soggette nel Quattrocento: orizzonti politici e network relazionali. Alcuni esempi dall'Italia centrosettentrionale

RIASSUNTO: Fra Trecento e Quattrocento, una nuova geografia politica si assesta nell'Italia centro-settentrionale. Le élites di alcune città-stato che hanno perduto la loro indipendenza orientano la loro ricerca di affermazione sociale verso le corti principesche, in particolare Milano, Mantova, Ferrara.

ABSTRACT: During the period between the 14th and 15th centuries, a new political landscape emerged in central-northern Italy. The elites of certain city-states, having lost their independence, redirected their pursuit of social prominence toward the princely courts, notably in Milan, Mantua, and Ferrara.

1. Il problema

I decenni fra Trecento e Quattrocento, ai quali si indirizza il programma di questo convegno, furono una delle fasi cruciali del lungo processo di trasformazione del quadro politico dell'Italia centrosettentrionale, che si svolse fra gli inizi del Trecento e la metà del Cinquecento (dalla spedizione italiana di Enrico VII di Lussemburgo alla pace di Cateau Cambrésis)¹. In questi cinquanta o sessant'anni (fra il 1380-1390 e la pace di Lodi del 1454) si acutizzò e progredì il «tracollo della città-stato» e la ridefinizione del «ruolo dei centri urbani» nella nuova «geografia politica dell'Italia del Rinascimento»².

* Ringrazio Edoardo Demo e Francesco Piovan per importanti suggerimenti.

¹ Sceglie questa periodizzazione, ad esempio: L. Simeoni, *Le signorie*, I-II, Vallardi, Milano 1950.

² F. Somaini, *Il tracollo delle città-Stato e il ruolo dei centri urbani nella nuova geografia politica dell'Italia rinascimentale*, in *Lo stato del Rinascimento in Italia 1350-1520*, a cura di A. Gamberini, I. Lazzarini, Viella, Roma 2014, pp. 221-239. Il volume fu edito originariamente in inglese nel 2012.

Lo studioso che in una sintesi di una decina di anni fa ha adottato questo lessico così drammatizzante, Francesco Somaini, parte dall'elementare dato numerico³:

«Ancora ai primi del Trecento, le città-Stato italiane erano più di ottanta. Un secolo e mezzo più tardi, quando alla metà del secolo XV il quadro peninsulare raggiunse, con la pace di Lodi del 1454, una parziale stabilizzazione, esse si erano ormai ridotte a meno di quindici. E dopo altri cent'anni, alla pace di Cateau-Cambrésis (che sancì l'egemonia spagnola in Italia), il loro numero si era ancora ridotto: degli antichi Stati monocittadini di origine comunale non ne sopravviveva infatti che uno, vale a dire la piccola repubblica di Lucca, o al massimo due se vogliamo contare il marchesato di Mantova [...]».

Non a caso, proprio Lucca cinquecentesca fu, negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, il primo campo di studi di un grande storico, Marino Berengo, che restò poi a lungo fedele a una linea interpretativa secondo la quale le élites delle città italiane centro-settentrionali si trasformarono in molti casi in "patriziati", seppero «imporsi come unica possibile classe dirigente e assorbire, senza scorie e strascichi, la vecchia nobiltà», e sopravvissero – non senza vitalità – sino alla fine dell'*ancien régime*⁴.

Ma la storiografia del Novecento preferì in genere un'altra prospettiva, sottolineando la decadenza delle città italiane e delle loro élites tre-quattrocentesche, piuttosto che la capacità di durata. Lo stesso mito ottocentesco e risorgimentale del comune cittadino italiano era stato precocemente smantellato; già Chabod, Ottokar e altri studiosi negli anni Venti (ma per molti aspetti già Salvemini e Volpe) avevano messo in luce «il carattere irrimediabilmente non statuale degli ordinamenti cittadini italiani». Il comune cittadino si presentava piuttosto come «un sistema di cordate familiari in continua competizione fra loro», «una tenue facciata giuspubblicistica posta a coprire l'azione dei potenti»⁵. Non c'era

³ *Ivi*, p. 223.

⁴ Molte ricerche di Berengo su questo tema, a partire da un celebre saggio del 1973 su *La città di antico regime*, sono state raccolte in *Città italiana e città europea. Ricerche storiche*, a cura di M. Folini, Viella, Roma 2017. Il punto d'arrivo di questo percorso è il grande volume *L'Europa delle città. Il volto della società urbana europea tra Medioevo ed età moderna*, Einaudi, Torino 1999.

⁵ Riprendo queste formulazioni da L. Mannori, *Il Comune dopo il Comune. Ragioni di un tema, e panorama storiografico*, in *Il Comune dopo il Comune. Le istituzioni municipali in Toscana (secoli XV-XVIII)*, atti della giornata di studi (Montevarchi, 22 maggio 2021) a cura di D. Edigati, L. Tanzini, Olschki, Firenze 2022, pp. 1-24. Le due citazioni (la seconda è di G. Chittolini) si leggono alle pp. 3 e 7.

attenzione al bene comune, ma – prevalentemente – al proprio *particolare*, agli interessi del proprio clan e del proprio ceto.

Alla realtà politica e istituzionale dell'Italia tra la metà del Trecento e la metà del Cinquecento si adattava d'altronde assai malamente, e in modo forzato, anche quel paradigma dello sviluppo dello stato moderno che fu così evidente nelle monarchie europee (proposto nella storiografia italiana da Chabod): tendenza alla centralizzazione, formarsi della burocrazia e della diplomazia stabile, trasformazioni dell'esercito. Qualcuno, nella prima metà del Novecento, aveva cercato – non senza qualche ragione – di trovare alcune linee di questo sviluppo positivo e progressivo, “pre-statuale” e moderno, nelle esperienze signorili, principesche e “tiranniche” degli Scaligeri o dei da Carrara o soprattutto dei Visconti; e l'idea di un lento sviluppo delle istituzioni politiche dell'Italia tardomedievale e moderna, verso lo stato nazionale, era ben presente nelle sintesi storiografiche⁶ e nella mentalità corrente. Ma nel dopoguerra, anche per reazione al fascismo e per un rifiuto pregiudiziale di una dimensione autoritaria del potere, anche questa prospettiva fu abbandonata.

Fu necessario arrivare agli Settanta del Novecento perché gli studi sulla storia politico-istituzionale dell'Italia tre-quattrocentesca prendessero una diversa curvatura, senza “teleologismi” di sorta, né negativi (la civiltà comunale è il momento più alto, dopo c'è sostanzialmente decadenza) né positivi (c'è comunque un orientamento verso lo stato nazionale). Da allora, le nuove «entità geopolitiche» (l'espressione, così neutra e anodina, è di Somaini) che si creano fra Trecento e Quattrocento sono appunto studiate in sé e per sé, senza finalismi. Si tratta di realtà che possono aggregare un paio di centri urbani (ad esempio lo stato senese), oppure tre o quattro (nel caso del dominio estense o delle signorie romagnole e marchigiane, come i Malatesta e i Montefeltro); ma che possono tenere insieme anche un numero molto maggiore nel caso del dominio visconteo, della Terraferma veneziana, dello stato fiorentino – e anche del ducato sabauda e dello stato pontificio.

Ciascuno di questi «stati regionali», «stati mosaico», «stati moderni d'antico regime», «stati rinascimentali» (tutte definizioni correnti nella storiografia degli ultimi decenni) ha proprie peculiarità istituzionali e compie scelte diverse nel gestire il rapporto fra il governo centrale e i centri urbani soggetti.

⁶ Ad esempio la ricostruzione di Simeoni, *Le signorie* (analitica, straordinariamente precisa ed equilibrata), citata qui alla nota 1; ma analoghe considerazioni potrebbero essere fatte per gli studi del “monarchico” e sabaudista Cognasso.

Gli specialisti (su questi temi si è accumulata una bibliografia immensa)⁷ ne sono consapevoli, anche se le parole d'ordine sono più o meno condivise: compresenza di poteri insediati sullo stesso territorio, dialettica e negoziazione incessante fra il centro e la periferia, compromesso. Questi studi si ricollegano largamente al ruolo di stimolo svolto, in particolare dalla fine degli anni Settanta, da un maestro come Giorgio Chittolini⁸; il laboratorio di riflessione suo e dei suoi allievi è stato lo Stato visconteo-sforzesco, che anche per queste brevi note costituisce un paradigma di confronto fondamentale.

Su questo scenario vastissimo, il limitato obiettivo di questo contributo è quello di esaminare – anche in funzione dei progetti di committenza artistica, che sono al centro di questo incontro di studio: in particolare sullo scenario urbano – le strategie di riposizionamento sociale che adottarono, nella nuova realtà politico-territoriale, le élites di alcune tra le città politicamente subordinate, che avevano perduto nel Trecento la loro autonomia politica⁹. C'è accordo sostanziale sul fatto che le città “post-comunali” restarono la spina dorsale di questi stati¹⁰: in Lombardia come nella Terraferma veneta o nello stato pontificio, e anche nella Toscana fiorentina, ove pure Firenze fu molto decisa nel recidere il rapporto di dipendenza fra Pistoia, Arezzo, Pisa e i rispettivi distretti cittadini¹¹. Ma la domanda è: nel nuovo contesto politico, quanto riuscirono a salvare,

⁷ Per un primo orientamento si veda *Lo stato del Rinascimento* 2014, pp. 461-540; la bibliografia è costruita, separatamente, in riferimento ai 24 saggi che costituiscono il volume.

⁸ Per una prima riflessione sul magistero di questo studioso recentemente scomparso (aprile 2022) – dedicata tuttavia, prevalentemente, alla storia delle istituzioni ecclesiastiche – si vedano i saggi (di A. Gamberini, G. M. Varanini, M. Della Misericordia, G. Andenna) raccolti nel dossier *Giorgio Chittolini, 'storico' e 'insegnante'*, «Studi di storia medioevale e di diplomatica», VII, 2022, <https://riviste.unimi.it/index.php/SSMDpp> (consultato nel gennaio 2023). Qualche spunto già in G. M. Varanini, *Per Giorgio Chittolini. Presentazione di Europa e Italia. Studi in onore di Giorgio Chittolini (Milano 18 aprile 2011)*, «Vitelliana. Viadana e il territorio mantovano tra Oglio e Po», VI, 2011, pp. 103-110.

⁹ In generale si veda: G. Chittolini, *Il 'privato', il 'pubblico', lo Stato*, in *Origini dello Stato. Processi di formazione statale in Italia fra medioevo ed età moderna*, a cura di G. Chittolini, A. Molho, P. Schiera, Il Mulino, Bologna 1994, pp. 553-589.

¹⁰ La realtà fortemente urbanocentrica degli “stati regionali” è stata rivendicata con forza ad esempio da Somaini per ciò che concerne la Lombardia (*Processi costitutivi, dinamiche politiche e strutture giurisdizionali dello stato visconteo-sforzesco*, in *Storia d'Italia. VI. Comuni e signorie nell'Italia centro-settentrionale*, a cura di G. Galasso, UTET, Torino 1998). È stata significativamente proposta l'ardita formula «stato cittadino a proiezione regionale» (così M. Ascheri, *Le città-Stato*, Il Mulino, Bologna 2006, p. 12). Riprendo questa discussione da A. Gamberini, *Oltre le città. Assetti territoriali e culture aristocratiche nella Lombardia del tardo medioevo*, Viella, Roma 2009, p. 15.

¹¹ La storiografia recente ha peraltro attenuato, almeno per quanto riguarda Arezzo, questa linea interpretativa: si veda in breve L. Berti, *La lunga transizione di Arezzo da città dominante a città soggetta (1384-1526)*, in *Il Comune dopo il Comune* 2022, pp. 53-67, e inoltre R. Black, *Arezzo e Firenze nel Quattrocento. Politica e cultura*, Società storica aretina, Arezzo 2019.

queste élites, delle prerogative e dei privilegi municipali? E soprattutto, furono solidali e compatte? Oppure manifestarono a livello di singola famiglia o di partito nostalgie, inquietudini, incertezze? Si cercarono strade diverse o nuove per tutelare l'onore della casata, per l'affermazione personale? Verso quali valori ci si orientò, e quali collegamenti furono cercati, in quest'ultima eventualità?

A questi interrogativi cerco qui rapidamente di rispondere – limitatamente al Quattrocento¹² – per le città soggette dello stato visconteo-sforzesco, dello stato estense, della Terraferma, utilizzando in modo selettivo una bibliografia vastissima. Restano ovviamente al di fuori dell'orizzonte di questo saggio le grandi casate aristocratiche che non sono incardinate in modo netto, o decisivo, o nettamente prevalente – c'è evidentemente un notevole margine di soggettività, nella valutazione – in un centro urbano specifico, ma si muovono invece su uno scenario allargato, pluricittadino, e controllano signorie rurali articolate su castelli o centri abitati numerosi¹³.

2. Nel Trecento

2.1. *Mobilità sociale e nuove centralità politiche nella crisi del sistema delle città-Stato*

Sono indispensabili tuttavia ancora alcune considerazioni preliminari. Qual è il profilo sociale di queste élites di fine Trecento e inizi Quattrocento? Inevitabilmente, si tratta nei diversi casi di realtà complesse ed eterogenee, nelle quali convergono gruppi sociali di ascendenza aristocratica e famiglie provenienti dal (e ancora orientate al) mondo del commercio e della manifattura¹⁴.

¹² Nel Cinquecento le prospettive si allargano di molto. A titolo di mero esempio si può vedere, per una delle città più importanti d'Italia: A. Gardi, *Bolognesi e Romagnoli nell'amministrazione pontificia di età moderna: prime osservazioni*, «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le province di Romagna», LXII, 2011-2012, pp. 113-186; Id., *La proiezione europea della nobiltà bolognese nel XVI secolo*, in *Il patriziato bolognese e l'Europa (secoli XVI-XIX)*, atti del convegno (Bologna, 23-25 maggio 2019) a cura di Francesca Boris, Il mulino, Bologna 2022, pp. 27-46.

¹³ L'esemplificazione potrebbe essere ampia, e al riguardo c'è stata massima attenzione, negli ultimi decenni, da parte della storiografia; mi limito a ricordare a puro titolo d'esempio i Lupi di Soragna, i Dal Verme, i da Correggio, i Rossi, i Pallavicino. Un quadro di sintesi su questa tipologia di formazione politico-territoriale lo offre F. Cengarle, *Signorie, feudi e "piccoli Stati"*, in *Lo Stato del Rinascimento* 2014, pp. 261-276; in seguito, al tema è stata dedicata un'ampia ricerca collettiva, gli esiti della quale sono parzialmente disponibili. Si veda in particolare *La signoria rurale nell'Italia del tardo medioevo. 3. L'azione politica locale*, a cura di A. Fiore, L. Provero, Firenze University Press, Firenze 2021, e l'amplissimo materiale raccolto in *La signoria rurale nell'Italia del tardo medioevo. 5. Censimento e quadri regionali*, II voll., a cura di F. Del Tredici, Universitalia, Roma 2021.

¹⁴ In generale si veda *La mobilità sociale nel Medioevo italiano. 4. Cambiamento economico e dinamiche sociali*, a cura di S. M. Collavini, G. Petralia, Viella, Roma 2019.

Non si tratta di aspetti ininfluenti, relativamente alla mentalità di possibili committenti di opere d'arte, quali sono queste casate.

Al tema della mobilità sociale ha dedicato molte ricerche, nell'ultimo decennio, uno dei più illustri medievisti italiani, Sandro Carocci, dapprima inserendo il caso delle società italiane del tardo medioevo nel contesto europeo¹⁵, e poi coordinando una serie di volumi "mirati" ai diversi aspetti della mobilità sociale (riservando all'Italia comunale, da Treviso all'Aquila o a Viterbo, che qui interessa, uno spazio molto ampio anche se ovviamente non esclusivo)¹⁶. Osservo per inciso, peraltro, che anche nel volume conclusivo di questa ricerca, risalente al 2018, l'unico saggio che tocca le tematiche di questo convegno (committenza artistica e architettonica) è quello di Bianca De Divitiis su *Architecture and Social Mobility*, concentrato sull'Italia meridionale del Quattrocento e Cinquecento¹⁷.

Già nella seconda metà del Duecento si riscontra un rallentamento del dinamismo che aveva caratterizzato le città comunali tra gli ultimi decenni del secolo XII e la prima metà del successivo, quando nell'arco di tre o quattro generazioni si era verificata una trasformazione davvero profonda in molte società urbane dell'Italia centro-settentrionale¹⁸. Negli ultimi decenni del Duecento in numerose città si manifestano spinte verso la chiusura oligarchica (la serrata del maggior consiglio di Venezia, il blocco della matricola dei nobili a Milano nel 1277, la definizione del governo dei Nove a Siena, i provvedimenti contro i magnati a Firenze e Padova). Anche il mondo delle corporazioni artigiane si solidifica e si rapprende in ogni singola città, e rallenta quella circolazione del *know-how* (e quella migrazione di artefici in carne ed ossa) che c'era stata in precedenza¹⁹. A partire da questi decenni, la mobilità sociale è maggiormente basata sugli apparati pubblici di governo e

¹⁵ *La mobilità sociale nel Medioevo*, a cura di S. Carocci, Viella, Roma 2010.

¹⁶ Si vedano *La mobilità sociale nel Medioevo italiano*. 1. *Competenze, conoscenze e saperi tra professioni e ruoli sociali (secoli XII-XVI)*, a cura di L. Tanzini, S. Tognetti, Viella, Roma 2016; *La mobilità sociale nel Medioevo italiano*. 2. *Stato e istituzioni (secoli XIV-XV)*, a cura di A. Gamberini, Viella, Roma 2017; *La mobilità sociale nel Medioevo*. 5. *Il mondo ecclesiastico*, a cura di S. Carocci, A. De Vincentiis, Viella, Roma 2017.

¹⁷ B. De Divitiis, *Architecture and social mobility: new approaches to the Southern Renaissance*, in *Social mobility in medieval Italy (1100-1500)*, a cura di S. Carocci, I. Lazzarini, Viella, Roma 2018, pp. 263-283.

¹⁸ P. Cammarosano, *Il ricambio e l'evoluzione dei ceti dirigenti nel corso del XIII secolo*, in *Magnati e popolani nell'Italia comunale*, atti del quindicesimo convegno di studi (Pistoia, 15-18 maggio 1995), a cura di G. Cherubini, Centro italiano di storia e d'arte, Pistoia 1997, pp. 17-40. L'intero volume è da tener presente.

¹⁹ *La mobilità sociale nel Medioevo italiano*, 1, 2016.

sulla mole crescente di risorse economiche politiche e simboliche che le città-stato, perché di queste si tratta, controllavano e mobilitavano.

Il ricambio c'era, naturalmente, in un continuo girare della ruota della fortuna e nell'«incessante moto di circolazione delle élites» di cui parla Vilfredo Pareto, secondo il quale «la storia è un cimitero di aristocrazie». Seguo su questo punto (che, lo ricordo, è ancora preliminare per il mio assunto) l'impostazione di Carocci, che desume dalla letteratura sociologica novecentesca il concetto di “canale della mobilità sociale”²⁰. A partire dalla fine del secolo XIII, e poi per il successivo (e oltre), è possibile utilizzare per lo studio delle società italiane tale concetto, riferito a quelle istituzioni che agevolano il passaggio degli individui da una posizione sociale all'altra, sia fornendo loro nuove opportunità, sia fungendo da palestre di selezione dei più dotati. Ecco dunque la famiglia e la parentela, da un lato; dall'altro la Chiesa, l'esercito, le organizzazioni politiche e professionali, la burocrazia, “canali” applicabili a ogni società e validi anche per l'area e il tempo che ci interessa²¹. Un'importanza particolare ha per la mobilità il concetto di “saperi”, intesi nel senso più ampio e articolato, oltre la sfera intellettuale: dunque la scuola e soprattutto l'Università, ma anche le conoscenze tecniche, ingegneristiche, belliche²².

Sulla base di questa evoluzione comune è possibile cominciare a introdurre, nel territorio dell'Italia centro-settentrionale nel quale il sistema delle città-stato stava progressivamente sfaldandosi, alcune sfumature significative, legate oltre che all'economia anche alla dimensione politico-istituzionale, e quindi a quelle aggregazioni politiche sovra-cittadine che lontanamente prefigurano, già nel Trecento e in parte anche prima dello *shock* demografico determinato dalla peste di metà secolo, i quadri territoriali che si verranno a creare nella prima metà del Quattrocento, semplificando radicalmente la geografia politica italiana²³. Le élites delle singole città devono riferirsi a un

²⁰ S. Carocci, *Introduzione: la mobilità sociale e la «congiuntura del 1300». Ipotesi, metodi d'indagine, storiografia*, in *La mobilità sociale* 2010, pp. 9-10 (anche per la citazione di Pareto) e segg.

²¹ Applicazioni concrete in P. Grillo, *Carriere militari e mobilità sociale nel dominio visconteo (1329-1402)*, in *La mobilità sociale nel Medioevo italiano*, 2, 2017, pp. 237-255; E. Canobbio, *Tra episcopio e cattedrale: successo individuale, affermazione famigliare e istituzioni ecclesiastiche a Como (sec. XIV-prima metà sec. XV)*, *ivi*, pp. 257-281.

²² Si veda *La mobilità sociale nel Medioevo italiano*, 1, 2016.

²³ È il processo sintetizzato da: Somaini 2014. Come si evince dal titolo, imposta con esattezza e precisione il problema un recente volume collettivo (*La subordinazione delle città comunali a poteri maggiori in Italia dagli inizi del secolo XIV all'ancien régime*. A cura di M. Davide, CERM, Trieste 2014), ma gli studi analitici raccolti riguardano realtà periferiche e un po' eterogenee (la Sardegna, Trieste, la Carnia) e una cronologia molto lunga (anche lo Stato della Chiesa in età moderna), con l'eccezione di P. Cammarosano, *La subordinazione delle città toscane a Firenze fra tardo medioevo e*

potere politico *esterno*, a una città *dominante*, e ridefinire il proprio rapporto con esso. E non è difficile constatare che alcuni vettori o canali di mobilità risentono progressivamente nel corso del Trecento della presenza del principe e della sua burocrazia, che li controllano in maniera capillare e pervasiva. Così è per esempio per la provvista dei benefici ecclesiastici, i ruoli di comando militare, talvolta anche per la composizione dei consigli cittadini (che pure mantengono una loro autonomia e un loro funzionamento a scartamento ridotto e anche semplicemente simbolico, ma non per questo irrilevante, ma sono precocemente sottratti alla logica del rinnovo mediante cooptazione fra pari)²⁴.

Qualche spunto in questa direzione si può intravedere già nelle precarisime coordinazioni politiche sovracittadine della prima metà del secolo, ma il discorso vale soprattutto per le sperimentazioni viscontee dell'arcivescovo Giovanni, di Galeazzo II, di Bernabò e persino di Regina sua moglie; oppure per "stati bicefali" come lo stato scaligero della seconda metà del secolo (costituito da Verona e Vicenza e dai rispettivi contadi)²⁵. Ed è chiaro che questa situazione pone già allora alle élites delle città soggette delle domande inedite, imponendo loro di ridefinire una strategia per mantenersi a galla: smarcandosi rispetto alle istituzioni municipali e marciando verso l'incipiente corte signorile in cerca di un'affermazione familiare; oppure cercando altri riferimenti simbolici e valoriali, all'esterno dello stato.

3. Il Quattrocento

3.1. *Le élites provinciali verso la corte, in Lombardia*

Come è noto, Gian Galeazzo Visconti all'apice della sua fortuna politica, esattamente alla fine del Trecento, dominava ben trenta città. La battuta d'arresto dei 15 anni di caos fra la sua morte (settembre 1402) e l'affermazione di Filippo Maria significò una temporanea rinascita dei municipalismi, oltre

prima età moderna, ivi, pp. 19-43, e di M. N. Covini, *Pavia dai Beccaria ai Visconti-Sforza*, ivi, pp. 45-67 (centrati peraltro, anch'essi, sul Quattrocento). Pertanto il volume non è molto utile ai fini di questa ricerca, se non per le considerazioni generali e introduttive.

²⁴ Il tema percorre le belle pagine del cap. 7 («I consigli e i signori») di L. Tanzini, *A consiglio. La vita politica nell'Italia dei comuni*, Laterza, Roma-Bari 2014, pp. 163 e segg.

²⁵ Per questo singolo caso, rinvio a un contributo di molti anni fa (G. M. Varanini, *Vicenza nel Trecento. Istituzioni, classe dirigente, economia [1312-1404]*, in *Storia di Vicenza*. II. *L'età medievale*, a cura di G. Cracco, Neri Pozza, Vicenza 1988, pp. 139-245); ma si veda *infra*, par. 4.2.

che dei protagonismi delle famiglie signorili e dei capitani di ventura, come Iacopo Dal Verme, Facino Cane, Ottobuono Terzi. Ma successivamente, con l'affermazione di Filippo Maria Visconti, la polarità costituita dalla corte come attrattore di competenze e di ambizioni riprese a funzionare, in una Lombardia che rimase pur sempre una regione policentrica e "plurale".

In modo convincente Del Tredici ha sottolineato di recente «la stretta connessione tra processi di centralizzazione statale, forti soprattutto negli anni di Giangaleazzo e Filippo Maria, e di verticalizzazione delle società politiche, che si volevano strutturate in maniera tale da non permettere il rafforzarsi di particolarismi "orizzontali"»²⁶. L'elemento decisivo che consente al potere ducale di penetrare nella società politica delle singole città è l'esistenza di partiti organizzati, che si organizzano sotto i nomi antichi di guelfi e ghibellini ma fanno capo molto concretamente a grandi casate aristocratiche, insediate sia entro la città che nel distretto (come i Rossi e i Sanvitale a Parma)²⁷. «In centri urbani divisi per fazioni, la partecipazione dei ceti potenzialmente più interessati alla tutela delle prerogative locali non era negata, ma depotenziata, ridotta a una cifra più individuale, "frammentata" com'era nell'alveo dei partiti». Il municipalismo, l'identità cittadina e la difesa delle prerogative e dell'interesse della città, non è spento, ma certamente indebolito.

Gli ambienti di Milano e di Pavia/Vigevano si strutturano sempre più come una corte, che prese forma e stabilità, pur negli avvicendamenti e *spoils-system* legati ai singoli signori; si filtrarono certamente le "ammissioni", ma si lasciarono ampiamente aperte le porte per i *parvenus*, per chi proveniva magari da un centro semi-urbano e si avviava alla carriera dell'*ufficiale*²⁸. Dunque la corte, o la società politica della città capitale, svolsero un ruolo di "ascensore sociale" e funzionarono come luogo più o meno codificato nel quale dedicarsi talvolta con successo, e con successo duraturo, alla vita politica: «l'impressione complessiva è comunque quella di un mondo in movimento, dominato dalla preoccupazione di riconoscere e certificare le traiettorie di ascesa sociale».

Persone e famiglie di Parma, di Piacenza, di Cremona, ma anche provenienti da centri minori (Vigevano stessa, ad esempio), si affermarono nel

²⁶ F. Del Tredici, *Percorsi economici e forme politiche della Lombardia viscontea, prima e dopo la crisi di inizio Quattrocento*, in *La mobilità sociale nel Medioevo italiano*, 4, 2019, p. 325, anche per quanto accennato nel capoverso precedente.

²⁷ M. Gentile, *Fazioni al governo*, Viella, Roma 2009; Id., *Fazioni e partiti: problemi e prospettive di ricerca*, in *Lo Stato del Rinascimento in Italia* 2014, pp. 277-292; inoltre *Guelfi e ghibellini nell'Italia del Rinascimento*, a cura di M. Gentile, Viella, Roma 2005.

²⁸ E. Roveda, *Un ufficiale sforzesco fra politica e diritto*. Gerardo Colli, Biblion, Milano 2015.

funzionariato, nella burocrazia militare, nelle carriere ecclesiastiche. Talvolta si stabilirono definitivamente nella capitale, ma rimasero forti i legami con le città d'origine: legami parentali innanzitutto, e di conseguenza patrimoniali e sociali. In periferia questi *homines novi* ormai affermati continuarono spesso a presidiare le istituzioni municipali, a costruire palazzi, a gestire chiese e cappelle, accrescendo anzi la loro influenza (ruoli messi a rischio nel passaggio – peraltro non particolarmente punitivo per chi era stato legato a Filippo Maria – dai Visconti agli Sforza).

In questa direzione, a partire anche dagli antichi repertori di Caterina Santoro²⁹, sono state svolte nei decenni scorsi ricerche importanti. Un modello di analisi resta l'indagine di Franca Leverotti su una categoria specifica (e ben formalizzata) di funzionari e uomini di corte, i «famigli cavalcanti» di Francesco Sforza fra il 1450 e il 1466 (usati dai principi per la trasmissione di notizie delicate e per altri incarichi politici caratterizzati da riservatezza). Le accurate schede prosopografiche di Leverotti mostrano l' incisiva presenza, in questo gruppo, oltre che di milanesi e di compagni di strada dello Sforza già *ante* 1450, di uomini e famiglie provenienti da Pavia, Cremona, Reggio, Lodi, ma anche da centri minori o medi come Vigevano, Desio, Gallarate, Bellano, Mortara, Tortona, Tradate, ecc.; quasi nessuno proviene da territori esterni al ducato³⁰.

Per la Lombardia visconteo-sforzesca, molta attenzione, soprattutto negli ultimi anni, è stata rivolta anche alle forme del risiedere adottate da queste élites nei diversi contesti spaziali di riferimento (la città capitale, e – peculiarità significativi – i borghi e i centri minori dei territori). Viene dunque valorizzato il capitale simbolico costituito dalla creazione di istituzioni ecclesiastiche e dalla costruzione di edifici sacri (cappelle e chiese collegiate soggette a giu-spatronato, conventi femminili “protetti”), e nel loro ambito dalle immagini e dalle sepolture³¹. Precedenti (e pur rilevanti) studi di storia urbana milanesi non erano entrati così a fondo, al livello della singola famiglia, nell'analisi delle strategie di affermazione³².

Dunque, per gli aspetti di storia culturale e sociale delle élites che circolano nel territorio e per le loro strategie, negli ultimi tempi la storiografia sull'area

²⁹ C. Santoro, *Gli uffici del comune di Milano e del dominio visconteo-sforzesco (1216-1515)*, Giuffrè, Milano 1968.

³⁰ F. Leverotti, *Diplomazia e governo dello stato. I «famigli cavalcanti» di Francesco Sforza (1450-1466)*, GISEM-ETS, Pisa 1992.

³¹ *Famiglie e spazi sacri nella Lombardia del Rinascimento*, a cura di L. Arcangeli, G. Chittolini, Scalpendi, Milano 2015.

³² Si veda P. Boucheron, *Le pouvoir de bâtir. Urbanisme et politique édilitaire à Milan (XIV^e-XV^e siècles)*, École Française de Rome, Roma 1998.

lombardo-viscontea ha fatto considerevoli passi avanti rispetto a un lungo periodo nel quale l'accento era posto sulla costruzione dello stato in modo un po' più astratto.

3.2. *I minori statì signorili dell'Italia padana*

Una certa attenzione va dedicata poi a Ferrara e alle città soggette ai marchesi d'Este, alle quali aggiungo un veloce cenno su Mantova. Di per sé lo stato gonzaghese non rientra nella casistica qui presa in esame: si tratta di una signoria monocittadina, nella quale il problema dei rapporti fra una élite esterna alla città dominante, ma interna allo Stato, evidentemente non si pone. Tuttavia, come si vedrà, per la contiguità territoriale e per le antiche e intense relazioni anche la città dei Gonzaga³³ è punto d'arrivo e centro d'attrazione anche per le strategie delle élites delle città della Terraferma veneziana, insoddisfatte dello scenario al quale la nuova situazione quattrocentesca le costringe³⁴.

Venendo dunque a Ferrara, il rapporto fra la corte e la società urbana è un tema assai ben sviluppato; si tratta forse della migliore tradizione di studi fra tutte le città padane negli ultimi cinquant'anni: da Gundersheimer a Chiappini, da Dean a Folin³⁵. Lo stato estense è costituito da tre città coi rispettivi contadi: Ferrara e Modena, alle quali si aggiunge nel 1409 Reggio Emilia. E sono ben riconoscibili casi nei quali sudditi stranieri ricercano nello stato estense e nel servizio ai marchesi «spazi e forme di riconoscimento ormai non più conseguibili nelle rispettive città d'origine». Emerge così la figura di un Mastino Suardi, di illustre famiglia bergamasca, che dichiara nel 1464 di «non desiderare altro che “vivere et morire” al servizio di Borso d'Este». Non a caso è un suddito veneto, come mostrerò *ad abundantiam* nel paragrafo successivo³⁶. Diverso il profilo di altri funzionari “esteri”, come Roberto Maschi di Rimini, che serve a lungo gli Estensi, ma resta pur sempre un funzionario malatestiano³⁷.

³³ Per la quale è fondamentale I. Lazzarini, *Fra un principe e altri statì. Relazioni di potere e forme di servizio a Mantova nell'età di Ludovico Gonzaga*, Istituto storico italiano per il Medioevo, Roma 1996.

³⁴ I due statì principeschi sono esaminati insieme in: T. Dean, *Ferrara e Mantova*, in *Lo Stato del Rinascimento in Italia* 2014, pp. 107-124.

³⁵ Resta fondamentale M. Folin, *Rinascimento estense*, Laterza, Roma-Bari 2001; per non moltiplicare i rinvii mi limito a citare in aggiunta il più recente B. Saletti, *La successione a Leonello d'Este e altri studi sul Quattrocento ferrarese*, Libreria universitaria, Padova 2015. Le ricerche degli studiosi citati nel testo sono sorrette anche da una rara ricchezza di fonti narrative quattrocentesche, dal Delaito al *Chronicon estense* ai più tardi Caleffini, Ferrarini, Zambotti, ai quali peraltro di Modena e Reggio importa molto poco.

³⁶ Folin 2001, p. 191.

³⁷ *Ibidem*.

La situazione reggiana si presentava, a inizio Quattrocento, molto complessa. Il trentennio di dominio visconteo (1371-1404)³⁸ aveva lasciato sopravvivere i tanti (per lo più piccoli) *dominatus* aristocratici del territorio, ma aveva anche «diviso la trama delle alleanze in un sistema dicotomico che faceva capo alle corti ferrarese e milanese», con prevalente attrazione viscontea (ad esempio per i da Fogliano, già filo-estensi)³⁹. Quando Reggio tornò sotto Ferrara nel 1409, Niccolò III si mostrò incline a tener conto anche delle esigenze espresse dal comune cittadino e fu «assai risoluto nei confronti di vari consorzi signorili radicati tra la collina e la montagna»: alcuni rami dei da Fogliano, alcuni rami dei Roberti, i Dallo, i da Bismantova, Bonifacio da Canossa⁴⁰. Molte famiglie signorili – variamente presenti in una città, nella quale le istituzioni e la coscienza comunitaria si andavano via via consolidando, manifestandosi in modo appariscente ad esempio nel rituale civico del 1453 «in occasione della *joyeuse entrée* a Reggio da parte del duca Borso»⁴¹ – si trovarono di fronte a scelte difficili. Non potevano prescindere dalla corte, una corte che – lontana ormai la fase della “corte domestica” di inizio Trecento – si stava ulteriormente trasformando dalla corte signorile di fine Trecento nella corte burocratica e rituale del pieno Quattrocento⁴². Naturalmente i filo-estensi storici come i Boiardo e alcuni Roberti si trovarono in *pole position*. Ma qualche famiglia scomparve (i Dallo), qualche altra cambiò tavolo di gioco (Gonzaga, Correggio), qualche altra continuò metaforicamente a combattere e resistere patteggiando con gli Estensi, come i Canossa. La corte estense (e contemporaneamente la curia romana) fu invece il naturale punto d’arrivo e di sanzione di un percorso di affermazione sociale e culturale per le famiglie reggiane che si affermarono pienamente nel Quattrocento, come gli Scaioli

³⁸ Suddiviso tra Bernabò e Regina della Scala (1371-1385), Gian Galeazzo (sino al 1402) e Giovanni Maria (il caotico biennio 1402-1404).

³⁹ A. Gamberini, *La faida e la costruzione della parentela. Qualche nota sulle famiglie signorili reggiane alla fine del medioevo*, in *Lo Stato visconteo. Linguaggi politici e dinamiche costituzionali*, Angeli, Milano 2005, pp. 245-255 (già in «Società e storia», XXII, 2001, 45, pp. 659-677); Id., *Da universale a locale. La metamorfosi del linguaggio politico delle Parti attraverso il caso reggiano (secoli XIV-XVI)*, in *Guelfi e ghibellini nell'Italia del Rinascimento*, a cura di M. Gentile, Viella, Roma 2005, pp. 262-266.

⁴⁰ Id., *Oltre le città. Assetti territoriali e culture aristocratiche nella Lombardia del tardo medioevo*, Viella, Roma 2009, pp. 98-99.

⁴¹ Ivi, pp. 99-102; citazione a p. 100.

⁴² Per questo efficace schema, richiamato anche da Dean 2014, p. 121; si veda M. Cattini, M. A. Romani, *Le corti parallele: per una tipologia delle corti padane dal XIII al XVI secolo*, in *Lo stato e il potere nel Rinascimento. Per Federico Chabod (1901-1960)*, «Annali della facoltà di Scienze politiche. Materiali di storia», 1980-81, pp. 57-87.

e i Bebbi – che crebbero al punto da divenire capi-fazione, ghibellini e guelfi rispettivamente. E non si fecero mancare nulla, quanto a esibizione di *status*⁴³.

Più lineare risulta il rapporto con l'ambiente ferrarese dell'élite dell'altra città suddita, Modena; in questo caso l'orientamento è «pervicacemente, irriducibilmente municipalistico»⁴⁴. È possibile per gli esponenti delle famiglie modenesi “puntare” sul duca e «cercare di intrecciare in ogni modo relazioni con Ferrara», ma anche al contrario assumere un profilo di difensore e portabandiera delle tradizioni municipali e dell'identità modenese, senza che la diversità delle scelte sia vissuta in modo drammatico o lacerante. I Tassoni, ad esempio, annoverarono nel Quattrocento un gran numero di ufficiali estensi tra le proprie fila, mentre tra i Fontana sono numerosissimi i Sapienti del comune di Modena. Né mancano casi di completa omogeneizzazione alla società ferrarese e di assunzione della cittadinanza, in parallelo con un lungo percorso – di più generazioni – di fedeltà funzionariale; è il caso dei Guidoni, un esponente dei quali alla fine del Quattrocento è ambasciatore residente del duca a Venezia⁴⁵. È una parabola perfettamente assimilabile a quella di non pochi ufficiali sforzeschi, che avevano fatto carriera a Milano, integrandosi alla fine nella società milanese.

Per quanto riguarda Mantova, resta insuperato come si è detto il ragionato, amplissimo censimento («Famiglie e modelli di servizio») che Isabella Lazzarini propose 25 anni fa⁴⁶. È una radiografia della società urbana dalla quale si coglie in pieno la varietà dei destini e dei progetti familiari in rapporto alla signoria e alla dinastia. Come è stato ben osservato, l'astratto ufficiale dello “stato moderno” proposto alla storiografia italiana da Federico Chabod qui scompare: «al posto dell'opposizione binaria di Chabod [fra “pubblico” e “privato”] Lazzarini crea un mosaico; al posto di uno scontro di ideologie e della fondazione della burocrazia moderna, la vittoria graduale di un servizio personale alla dinastia»⁴⁷. Ci limiteremo a constatare, a mero titolo di esempio, che resta spazio nel Quattrocento anche per i grandi clan legati al

⁴³ Questa dinamica di crescita è ben ricostruita da C. Baja Guarienti, *Dalla bottega al castello. Trasformazione delle élite cittadine a Reggio fra XIV e XVI secolo*, in *La mobilità sociale nel Medioevo italiano*, 2, 2017, pp. 119-139. Per il primo Cinquecento e le faide Scaioli-Bebbi si veda L. Arcan-geli, *Appunti su guelfi e ghibellini in Lombardia nelle guerre d'Italia*, in *Guelfi e ghibellini* 2005, pp. 437-439) e Gamberini 2005, pp. 232-235.

⁴⁴ Folin 2001, p. XXI; cfr. anche Dean 2014, p. 122.

⁴⁵ Folin 2001, pp. 193-196; L. Turchi, *Storia della diplomazia e fonti estensi: note a margine*, «Quaderni estensi», VI, 2014, pp. 367-395.

⁴⁶ Lazzarini 1996.

⁴⁷ Dean 2014, p. 118.

passato, i consorzi come gli Abati e gli Agnelli o i Della Torre di Mantova, che vivacchiano sulle terre episcopali, rimasuglio dell'élite bonacolsiana e gonzaghesca del Trecento; eppure sono capaci di una politica matrimoniale accorta, che li aiuta a restare a galla.

4. Le élites delle città venete ai primi del Quattrocento e il rapporto con la Dominante

4.1. *Il vicolo cieco*

Per i quattro alberi di quello che Rolandino da Padova chiamò il *viridarium floridum* della Marca Trevigiana, ovvero le città di Verona, Vicenza, Padova e Treviso, la trasformazione trecentesca delle élites seguì percorsi diversi, che influenzarono notevolmente le scelte compiute da ciascuna di esse nel secolo successivo⁴⁸.

Tornerò rapidamente, qui oltre, su questi aspetti; ma va intanto affermato chiaramente che per questi compositi *patriziati* (si può cominciare ad usare questo termine ambiguo)⁴⁹ si manifesta nel corso del Quattrocento, dopo la dedizione a Venezia, realizzatasi tra 1404 e 1406 per Vicenza, Verona e Padova, che si aggiunsero così a Treviso (soggetta definitivamente a Venezia dal 1388)⁵⁰, un problema comune e insolubile.

Nessuno di questi ceti dirigenti ebbe infatti la benché minima possibilità di utilizzare le istituzioni politiche della città capitale come “ascensore sociale”, come vetrina, come luogo più o meno codificato di partecipazione all'esercizio del potere costituito (e come luogo di esibizione del proprio partecipare). Per i veronesi, i vicentini, i padovani gli sbocchi politici al di fuori delle mura urbane sono completamente chiusi in direzione di Venezia, per ferree ragioni legate

⁴⁸ Li ho velocemente sintetizzati in *Trasformazioni economiche e mobilità sociale nelle città della Marca Trevigiana nel tardo medioevo (fine XIII-fine XIV sec.)*, in *La mobilità sociale nel Medioevo italiano*, 4, 2019, pp. 273-298. A questo saggio mi riferisco, con le debite integrazioni bibliografiche, nelle pagine che seguono.

⁴⁹ Restano un punto importante di riferimento, al riguardo, i contributi di Berengo, in particolare: *Patriziato e nobiltà: il caso veronese*, “Rivista storica italiana”, LXXXVII, 1974, pp. 493-517; Id., *Ancora a proposito di patriziato e nobiltà*, Il Mulino, Bologna 1994; ora riproposti in Berengo, *Città italiana e città europea* 2017. Si veda in generale, più di recente: A. Merlotti, *Patriziato e identità italiana. Un problema storiografico (e politico) risolto?*, in *Il patriziato bolognese e l'Europa (secoli XVI-XIX)*, atti del convegno (Bologna, Archivio di Stato, 23-25 maggio 2019) a cura di S. Alongi, Chiostro dei Celestini, Bologna 2022.

⁵⁰ Dopo una prima dominazione tra 1339 e 1381 e le due brevi parentesi, asburgica e carrarese, negli anni Ottanta (rispettivamente 1381-1384 e 1384-1388).

alla cultura politica e alla organizzazione sociale e istituzionale della città lagunare. Il patriziato veneto restò sempre rigorosamente legato – sino alla caduta della Repubblica nel 1797 – a una impostazione municipale ed esclusiva, come ebbe a rimproverarle nel suo *Consiglio politico* il marchese veronese Scipione Maffei, appunto nel XVIII secolo, quando ormai lo stato marciano era, se non decrepito, sul viale di un tramonto irreversibile⁵¹. Ma anche in precedenza consapevolezza e insofferenza erano diffuse: ai primi del Seicento, durante il periodo dell'interdetto, un celebre opuscolo che circolò a stampa – la *Lettera della città di Verona alla città di Brescia* – espone i lamenti dell'élite veronese per il fatto di non «poter mai diventar più grandi di quello che siamo, con dubbio continuo anche di deteriorarsi». Altrove, al contrario, i governi valorizzano le élites delle città soggette («tutti gli altri popoli del mondo, o per via di lettere o per via d'armi, o per via di charichi nel governo politico, ponno sperare d'essere da loro padroni essaltati a somme grandezze et dignità singolari»)⁵².

Anche nei secoli successivi al Quattrocento le ammissioni al patriziato veneziano furono sempre gestite col contagocce e furono profumatamente pagate (inoltre, quasi mai riguardarono famiglie padovane, veronesi, vicentine). In quel secolo, in ogni caso, le occasioni nelle quali il governo veneziano si servì di “personale” di Terraferma per attività diplomatico-politiche si contarono sulle dita di una mano; una è – a titolo di esempio – la partecipazione del giurista veronese docente a Padova Bartolomeo Cipolla alla dieta di Ratisbona nel 1471, in rappresentanza della Repubblica marciana⁵³. In buona sostanza, da parte delle élites delle città di Terraferma non ci si può occupare di politica e gestire la *res publica* a prescindere dalla difesa delle prerogative municipali e dalla conferma dello *status quo*.

Beninteso, sulle istituzioni e sullo scenario municipale i patrizi veronesi, vicentini o bresciani molto investirono: l'edilizia rinascimentale pubblica sta lì a dimostrarlo, già per il Quattrocento nel caso della loggia del Consiglio di

⁵¹ Basterà citare qui uno dei testi più recenti e aggiornati, in una bibliografia molto ampia: *Il letterato e la città. Cultura e istituzioni nell'esperienza di Scipione Maffei*, a cura di G. P. Marchi, C. Viola, Cierre, Sommacampagna 2009.

⁵² Il testo, molto noto, è citato da ultimo anche in M. Bellabarba, *Lettere in famiglia: la nobiltà dei Sarego tra Verona e Venezia*, in corso di stampa, che segnala anche un passo eloquentissimo della *Relazione* del podestà di Verona Giulio Contarini. Il fatto che la *Lettera della città di Verona* sia stata in realtà concepita e scritta in Curia romana, appunto durante le polemiche legate all'Interdetto, non ne diminuisce (anzi) il rilievo.

⁵³ I. Baumgärtner, *Bartolomeo Cipolla, Venezia e il potere imperiale: politica e diritto nel contesto della dieta di Ratisbona (1471)*, in *Bartolomeo Cipolla: un giurista veronese del Quattrocento tra cattedra, foro e luoghi del potere*, atti del convegno internazionale di studi (Verona, 14-16 ottobre 2004) a cura di G. Rossi, CEDAM, Padova 2009, pp. 277-316.

Verona; e nel secolo successivo si erigono la loggia di Brescia e la basilica paladiana a Vicenza. Quindi anche la vita politica e amministrativa locale diede loro qualche soddisfazione. Né si deve dimenticare che i rapporti con i patrizi veneziani non furono certo, a livello personale, di ostilità: esistono luoghi e ambiti nei quali si stringono con essi positive relazioni. Soprattutto l'Università di Padova (che divenne nel Quattrocento, ma forse più lentamente di quanto asserisce la vulgata⁵⁴, l'università dello stato) fu luogo di incontro e di reciproco apprezzamento, ma anche la cultura letteraria e umanistica è un grande veicolo⁵⁵ e le riforme monastiche proposte dai pii patrizi veneziani incontrarono spesso l'apprezzamento e l'appoggio dei ceti dirigenti locali. Fu infine la guerra contro i Turchi che nella seconda metà del Quattrocento creò occasioni d'intesa e di consenso⁵⁶. Anche se non si deve dimenticare che, come le vicende della guerra della Lega di Cambrai si incaricheranno di dimostrare, lo stato di Terraferma restava un colosso dalle fondamenta fragili; e il dato strutturale della esclusione di élites prestigiose e colte dal governo dello Stato rimase immutato, come era stato (con pochissime eccezioni)⁵⁷ nel Quattrocento.

4.2. Padova, Vicenza e Treviso

Per le tre città della Terraferma centro-orientale, è però difficile, allo stato attuale delle ricerche, rispondere al quesito che ho posto sopra: quanti esponenti del patriziato, impossibilitati a trovare una valvola di sfogo per le proprie ambizioni, abbiano guardato altrove, e dove. Sono possibili solo risposte parziali e ipotetiche perché continuano a mancare adeguati approfondimenti.

Cominciamo da Padova. L'abilità di Francesco il Vecchio da Carrara aveva

⁵⁴ A questo proposito, si veda G. M. Varanini, «*Nonnulli presumptuosi*». *Due ducali ai rettori di Verona a proposito di studi universitari*, «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», XXXIX, 2006, pp. 211-219. Ad esempio, rampolli di famiglie veronesi molto in vista, come Giorgio Bevilacqua-Lazise e Vianino Miniscalchi, negli anni Trenta e Quaranta studiano a Bologna e a Ferrara rispettivamente. La normativa veneziana che biasima tale andazzo è degli anni Cinquanta.

⁵⁵ Si veda la ricerca classica di M. King, *Venetian Humanism in an Age of Patrician Dominance*, University Press, Princeton 1986, integrata assai più di recente dalle non meno fondamentali indagini di Clémence Revest.

⁵⁶ Un cenno in questa direzione in G. M. Varanini, *La Terraferma veneta nel Quattrocento e le tendenze recenti della storiografia, in 1509-2009. L'ombra di Agnadello: Venezia e la Terraferma*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 14-16 maggio 2009) a cura di G. Del Torre, A. Viggiano, «Ateneo veneto. Rivista di scienze lettere ed arti. Atti e memorie dell'Ateneo veneto», CXCIV, 2010, 9/I, pp. 13-63.

⁵⁷ Le più rilevanti sono quelle dei tecnici dell'amministrazione militare (collaterali, ingegneri); si veda *infra*, nota 68 e testo corrispondente.

permesso nella seconda metà del Trecento una vera e propria accelerazione del cambiamento sociale, appoggiando in modo deciso ed efficace la trasformazione manifatturiera della città e l'affermazione nelle istituzioni cittadine di mercanti e imprenditori, mentre l'aristocrazia rurale lentamente decadeva⁵⁸. L'élite padovana del primo Quattrocento, solidale sino all'ultimo coi da Carrara, nutriva profondi e ricambiati rancori e sospetti verso Venezia, che dopo la conquista⁵⁹ privò il comune di Padova, dal 1406 al 1420, del suo organismo collegiale. Così una figura come quella di Paolo da Lion – a detta del suo *laudator in mortem* Pietro Dal Monte ben conosciuto dal marchese di Ferrara, da Giangaleazzo Visconti, da Pandolfo Malatesta e dai re di Francia e d'Inghilterra; e capace di farsi apprezzare dalla Repubblica veneta nonostante il suo compromettente passato da collaboratore strettissimo dei Carraresi – sembra un caso più unico che raro⁶⁰. Fu comunque la presenza dell'Università e dei forti collegi dei giuristi e dei medici a condizionare pesantemente il profilo dell'élite cittadina quattrocentesca e a consentire alle famiglie locali una maggiore visibilità e un maggiore prestigio⁶¹. Ci sono anche altre strade naturalmente per ottenere eminenza sociale e autorevolezza, da spendere sia sullo scenario cittadino che su palcoscenici più ampi, ma anche in questo caso c'è un nesso con l'università: una fu l'acquisizione del titolo di conte palatino, che consentiva (oltre che di riconoscere i figli illegittimi) di rilasciare il diploma di laurea. Così è per i Capodilista, i Santacrose, i Porcellini e altri

⁵⁸ Restano valide le linee di fondo tracciate da S. Collodo, *Una società in trasformazione. Padova tra XI e XV secolo*, Antenore, Padova 1990, in particolare nel cap. X, «Signore e mercanti: storia di un'alleanza», pp. 329-403 (la stesura risale al 1987), da integrare con B. G. Kohl, *Padua under the Carrara, 1318-1405*, John Hopkins University Press, Baltimore-London 1998. A questi contributi si possono aggiungere molte ricerche particolari di carattere prosopografico, e sguardi trasversali provenienti dalla storia dell'Università (che per ragioni di spazio non posso qui citare) e dalla storia della Chiesa locale (in particolare la monografia di M. Melchiorre, «*Ecclesia nostra*». *La Cattedrale di Padova, il suo capitolo e i suoi canonici nel primo secolo veneziano [1406-1509]*, Istituto Storico italiano per il Medioevo, Roma 2014), ma un lavoro d'insieme sull'élite padovana del Quattrocento ancora manca. Significativamente, si cita ancora una ricerca molto risalente (oltre 50 anni fa) di G. De Sandre Gasparini, *Dottori, Università, Comune a Padova nel Quattrocento*, «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», I, 1968, pp. 15-47. Dà qualche cenno veloce sul rapporto fra il collegio dei dottori universitari, quello dei giudici cittadini e l'élite padovana D. Gallo, *Università e signoria a Padova dal XIV al XV secolo*, LINT, Trieste 1998, p. 65.

⁵⁹ Per un quadro d'insieme, M. E. Mallett, *La conquista della Terraferma*, in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*. IV. *Il Rinascimento. Politica e cultura*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1996, pp. 181-244.

⁶⁰ Si veda A. Sottili, *Studenti tedeschi e umanesimo italiano nell'Università di Padova durante il Quattrocento*. I. *Pietro Del Monte nella società accademica padovana (1430-1433)*, Antenore, Padova 1971, pp. 44-45.

⁶¹ De Sandre Gasparini 1968.

(anche prima che Federico Tascavuota negli anni Trenta ampliasse il numero dei privilegiati)⁶². Come si vedrà nel caso di Vicenza (e anche di Verona), per alcune personalità la carriera militare offre qualche limitata occasione di mettersi in evidenza. Ad esempio, il padovano Antonio Da Rio fu legato ai potenti ecclesiastici veneziani della cerchia Condulmer (†1450, castellano di Castel S. Angelo al servizio di Eugenio IV, e poi del cardinale Ludovico Trevisan e di Nicolò V)⁶³. Un altro caso, più tardo, è quello di Antonio Capodivacca (†1555), che all'inizio del 1509 fu per breve tempo collaterale generale dell'esercito veneziano. Ma sembra trattarsi davvero di eccezioni, che si contano sulle dita di una mano.

Per Vicenza, una recente accurata rassegna⁶⁴ ha dimostrato che – nonostante la disponibilità negli istituti pubblici di conservazione di numerosi archivi di famiglie patrizie, ampliatasi anche negli ultimi decenni – ben pochi progressi sono stati fatti rispetto al quadro che potei offrire nel 1988 sulla genesi trecentesca (anche, ma non solo, manifatturiera e commerciale) del patriziato⁶⁵. Attraverso la corte scaligera e viscontea, alcune importanti famiglie vicentine ebbero invero nel tardo Trecento relazioni e occasioni di carriera non trascurabili nella politica sovracittadina: i Thiene, allora in grande ascesa, perché dopo l'affermazione presso i della Scala riuscirono a collegarsi con il mondo visconteo⁶⁶, come pure i Loschi; i ghibellini da Sesso, giunti a Vicenza in età scaligera, perché il senso di identità della grande consorteria reggiana era vivissimo, e il ramo vicentino era partecipe⁶⁷. Ma questa strada fu sbarrata nel Quattrocento, e non c'è per il momento evidenza particolare di aspirazioni o di contatti personali/privati con autorità esterne allo stato di Terraferma da parte di patrizi vicentini⁶⁸. La formidabile tradizione dei

⁶² Si veda E. Martellozzo Forin, *Conti palatini e lauree conferite per privilegio. L'esempio padovano del sec. XV*, «Annali di storia delle università italiane», III, 1999, p. 79-119 (con un censimento dei conti palatini creati nel Quattrocento, che utilizzano il diritto di addottorare). Devo la segnalazione di questo saggio, e della voce biografica citata alla nota successiva, a Francesco Piovan che ringrazio.

⁶³ C. Caldarazzo, *Rio (da) Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 87, Roma 2016, pp. 628-630.

⁶⁴ F. Bianchi, *Introduzione*, in *Le pergamene dell'Archivio Savardo. Regesto ed edizione di documenti vicentini (1308-1430)*, Viella, Roma 2018, pp. 33-41 («Per una storia del patriziato vicentino»).

⁶⁵ Varanini 1988; le mie ricerche furono svolte nel 1983-84.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 193-195; P. C. Decembrio, *Vita di Filippo Maria Visconti*, a cura di E. Bartolini, Adelphi, Milano 1983, p. 114.

⁶⁷ A. Gamberini, *La città assediata*, Viella, Roma 2003, pp. 148-154 («Ghibellini da sempre: i da Sesso»).

⁶⁸ Non ne fa cenno J. S. Grubb, *Firstborn of Venice*, John Hopkins University Press, Baltimore-London 1988, che resta il punto di riferimento principale.

collaterali vicentini che sovrintendono praticamente per tutto il secolo alla logistica e all'organizzazione dell'esercito veneziano, a partire dalla celebre figura di Belpietro Manelmi, costituisce un'eccezione significativa, ma pur sempre un'eccezione⁶⁹. Sono ben lontani gli sviluppi tardoquattrocenteschi e cinquecenteschi, quando grazie ai collegamenti con il mondo asburgico, e poi nel secolo successivo allo sviluppo anche economico della città, le prospettive per l'élite della città berica cambiarono in modo sostanziale, e numerose famiglie mostrarono capacità di apertura, iniziative, dinamismo, inquietudine (anche dal punto di vista religioso)⁷⁰.

Ancor più deficitario è il quadro degli studi per quanto riguarda l'élite di Treviso, ove un vero sviluppo economico in età comunale mancò e si mantenne il primato tradizionale della nobiltà e delle élites professionali. Peraltro la famiglia più autorevole della nobiltà cittadina, i conti di Collalto e San Salvatore (che nel 1481 rinunciarono anche nominalmente alla carica di conti di Treviso), aveva fatto una scelta di campo "signorile", abbandonando la città e ritirandosi nei castelli sul Piave⁷¹. E in questa città, l'organo collegiale di rappresentanza – il consiglio cittadino – fu abolito dal governo veneziano, e in questo caso per tutta la prima metà del Quattrocento⁷².

4.3. *Vie di fuga per il prestigio patrizio: l'esempio di Verona*

Diverso si presenta invece il caso di Verona, ove il pregresso ricambio sociale era stato precoce e conforme alla periodizzazione classica della storia delle élites comunali, così come viene proposta nelle sintesi⁷³: tra secondo Duecento e primo Trecento lo sviluppo economico, l'abilità politica di Mastino I e Alberto I della

⁶⁹ Ne trattò con singolare significativa ampiezza Mallett 1996, pp. 135-147; dopo Belpietro («immenso prestigio», «una sorta di leggenda»), i nomi sono quelli di Evangelista Manelmi, Chierighino e Valerio Chiericati, Giovanni Nicola Manzini, Andrea da Orgiano.

⁷⁰ Mi limito a rinviare a G. M. Varanini, *Le élites delle città di Terraferma e la crisi dello stato veneziano nel 1509. Un bilancio*, in *Dal Leone all'Aquila. Comunità, territori e cambi di regime nell'età di Massimiliano I*, atti del convegno (Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 14-15 maggio 2010) a cura di M. Bonazza, S. Seidel Menchi, Osiride, Rovereto 2012, pp. 99-116; Id., *Massimiliano I e la crisi dello stato veneziano - di fronte a una Terraferma plurale (1509-1517)*, in *Maximilian I. und Italien*, a cura di E. Taddei, B. Mazohl, Athesia, Bolzano 2021, pp. 25-45; e per un esempio cinquecentesco A. Savio, *Nobiltà palladiana. La famiglia Godi fra Vicenza e l'Europa*, Viella, Roma 2017.

⁷¹ Per una sintesi, si veda P. Moro, *I Collalto. Storia di un casato millenario*, Viella, Roma 2018.

⁷² Mi permetto di rinviare a G. M. Varanini, *Treviso dopo la conquista veneziana. Il contesto politico-istituzionale e il destino di un ceto dirigente*, in *Treviso e la sua civiltà nell'Italia dei comuni*, atti del convegno di studio (Treviso, 3-5 dicembre 2009) a cura di P. Cammarosano, CERM, Trieste 2010, pp. 429-471.

⁷³ Cammarosano 1995.

Scala nel momento dell'affermazione del comune di Popolo, nonché il bando definitivo dell'aristocrazia guelfa, portarono a compimento un profondo ricambio sociale (già in atto fra XII e XIII secolo) e un amplissimo rinnovamento del ceto politico. Fu questo ceto che sostenne l'espansione scaligera all'epoca di Cangrande I e di Mastino II, e che si consolidò nella seconda metà del Trecento; nel 1367 e 1369 due lunghe liste dei componenti del Consiglio maggiore del comune consentono di intravedere già piuttosto chiaramente il "nocciolo duro" del patriziato cittadino, che si consoliderà nel secolo successivo⁷⁴.

Dunque, per la città atesina è fuori discussione il fatto che un certo numero di famiglie e di personalità possa cercare "fuori patria" un prestigio che lo *status* politico di città soggetta e le scelte di Venezia negano o limitano, spendendo altrove il proprio "capitale relazionale", e cercando gratificazioni e valorizzazione al di fuori delle mura cittadine. E diventa interessante indagare *chi* compie queste scelte aggiuntive o alternative, nel corso del Quattrocento, e *in quale direzione*, verso quale città o verso quale istituzione ci si indirizzò.

La situazione politica della città è relativamente tranquilla, sin dai decenni iniziali del Quattrocento; l'episodio di rivolta anti-veneziano del 1412 è trascurabile⁷⁵. Fermo restando che la difesa delle prerogative municipali di fronte a Venezia, sancite nei patti di dedizione del luglio 1405, resta un comune denominatore, condiviso da tutti⁷⁶, i conflitti politici interni sono a bassa intensità, come ha ribadito un importante studio recente, di taglio comparativo⁷⁷; le fazioni organizzate, presenti ed estremamente incisive nella vita politica e sociale delle città lombarde ed emiliane, non esistono a Verona, come del resto in nessuna delle altre città venete ad eccezione della piccola e marginale Belluno. Si possono dunque apprezzare senza elementi condizionanti e "inqui-

⁷⁴ Il consiglio maggiore del comune di Verona nel 1367, in *Venice and the Veneto during the Renaissance: the Legacy of Benjamin Kohl*, a cura di M. Knapton, J. Law, A. Smith, University Press, Firenze 2014, pp. 259-281; per l'edizione di queste liste, Id., *Due verbali del consiglio maggiore del comune di Verona in età scaligera (giugno e settembre 1367)*, «Reti medievali-Rivista», XV, 2014, 2, pp. 347-407.

⁷⁵ È ancora valido il contributo di J. E. Law, *Venice, Verona and the della Scala after 1405*, in *Venice and the Veneto in the Early Renaissance*, Ashgate, Aldershot 2000, II, pp. 157-185 (già edito nel 1977-78).

⁷⁶ G. M. Varanini, *Gli angusti orizzonti. Lessico delle dedizioni e "costituzione materiale" negli stati territoriali italiani: l'esempio della Terraferma veneziana (secoli XV e ss.)*, in *Des chartes aux constitutions. Autour de l'idée constitutionnelle en Europe (XII^e-XVII^e siècles)*, atti del convegno (Madrid, 14-16 gennaio 2014) a cura di J. P. Genet, F. Foronda, Éditions de la Sorbonne, École française de Rome, Rome-Paris 2019, pp. 417-440.

⁷⁷ P. Lantschner, *The Logic of Political Conflict in Medieval Cities. Italy and Southern Low Countries, 1370-1440*, University Press, Oxford 2015.

nanti” le inclinazioni e le scelte fatte da singoli e da famiglie su scenari esterni.

Non sorprende che uno degli ambiti professionali e valoriali che attraggono maggiormente i patrizi veronesi del Quattrocento, nella realtà politica italiana al di fuori del dominio veneziano, sia quello delle armi e della vita militare. Il perdurante prestigio dei Dal Verme, che nella seconda metà del secolo precedente avevano abbandonato la Verona scaligera di Cangrande II e di Cansignorio, politicamente e militarmente ridimensionata, è di per sé indicativo: ancora ai primi del Quattrocento Alvise Dal Verme ha un rapporto stretto e privilegiato con la città, durante la crisi militare del 1404-1405 e poi anche in seguito agli inizi della dominazione veneziana. Qualche anno dopo, il funerale di Alberto Dal Verme, ricco di simbologie e di allusioni ai valori cavallereschi e aristocratici, conferma il prestigio della famiglia e il suo stile di vita⁷⁸. Il clima non si modifica nei decenni successivi. E che ai capitani vengano dedicate più volte composizioni letterarie, è circostanza ben nota e diffusa, così come il fatto che fu stampato e ristampato precocemente il *De re militari* di Roberto Valturio, segno dell'esistenza di un interesse diffuso nella élite colta della città per la guerra e per la milizia. Ma colpisce che non pochi patrizi di primarie famiglie cerchino un rapporto diretto con i vertici del prestigio militare quattrocentesco. Francesco Aleardi fu ammiratore e biografo di Francesco Sforza, presso il quale soggiornò, peregrinando per l'Italia, per diversi mesi; Pietro Salerni fu segretario di Roberto Sanseverino; Mariotto da Monte fu cancelliere di Erasmo da Narni detto il Gattamelata. Nella seconda metà del secolo, qualche capitano di cavalleria veronese, come Girolamo Novello Allegri, militò al servizio della Repubblica veneta, raggiunse una buona notorietà, e fu celebrato per questo; morì nel 1477 combattendo contro i Turchi⁷⁹. Un ulteriore significativo indizio, infine, è costituito dal fatto che nel 1497, contro i Turchi, sono disponibili a mobilitarsi (per nobilitarsi!) giovani patrizi di famiglie ormai eminenti, ma tutte prive di una antica tradizione militare: Ludovico Turchi, Ludovico Brenzoni, Matteo Boldieri, Paolo Antonio da Vico, Ludovico Trivelli⁸⁰.

Un'altra strada estremamente significativa percorsa dai patrizi veronesi – espressiva di una insopprimibile esigenza di acquisire appariscente “im-

⁷⁸ H. Zug Tucci, *Morte e funerale del condottiero*, in *La morte e i suoi riti tra medioevo e prima età moderna*, a cura di F. Salvestrini, G. M. Varanini, A. Zangarini, University Press, Firenze 2007, p. 244.

⁷⁹ Riferimenti in M. Mallett, *L'organizzazione militare di Venezia nel '400*, Jouvence, Roma 1989 (più volte ristampato; 1ª ed. 1984), pp. 65, 68.

⁸⁰ B. Chiappa, *La famiglia Carlotti dalla borghesia al marchesato*, in *Villa Carlotti a Caprino*, Comune di Caprino Veronese, Caprino Veronese 1990, pp. 3-42, in particolare p. 18.

agine" sociale, ma anche di "fare" politica – è quella, peraltro riservata a pochi personaggi di alto profilo, del funzionariato pubblico. Contro l'ipotesi che sudditi di Terraferma esercitino il ruolo di podestà in città dell'Italia centro-settentrionale non sembra esistere una normativa particolarmente rigorosa da parte del governo veneziano, almeno in questi primi decenni del Quattrocento. Una ricerca sistematica non è stata fatta, neppure per Verona; ma sta di fatto che un elenco certamente incompleto raccoglie i nominativi di Tommaso Pellegrini capitano del popolo a Firenze (1416), di Gian Nicola Salerni che fra 1416 e 1422 è podestà, capitano o senatore a Mantova, Firenze, Bologna, Siena e Roma⁸¹, di Paolo Filippo Guantieri, di Iacopo Lavagnoli capitano del popolo a Firenze (1439, l'anno in cui Cosimo dei Medici fu richiamato dall'esilio) e poi senatore di Roma (1452, l'anno della congiura Porcari)⁸², di Tommaso Dal Borgo podestà di Rimini. Negli inventari quattrocenteschi dei beni della famiglia Pellegrini, la presenza di «elmeti pro eundo in regimine», di armature da parata, di piume di struzzo, di armi e scudi con l'arma del pellegrino, testimonia da solo che questi patrizi credevano davvero (o fingevano di credere: poco importa) a questi "valori" cavallereschi, ma anche civili. Del resto, per la propria cappella funeraria – nella chiesa veronese più civica e più alla moda di quegli anni (Santa Anastasia o San Pietro Martire che dir si voglia) –, i Pellegrini incaricano Pisanello del celebre affresco con *San Giorgio e la principessa di Trebisonda*, che esprime in massimo grado questa *weltanschauung*⁸³.

L'ampiezza degli orizzonti e delle ambizioni dei Pellegrini è confermata anche dalla loro politica matrimoniale. Nei primi decenni del Quattrocento essi si imparentarono con i Gradenigo veneziani, con i da Persico cremonesi, con i Ceresara mantovani, con i conti d'Arco trentini⁸⁴. È una scelta anomala, che i Pellegrini condividono con le poche grandi famiglie dell'aristocrazia veronese che sin dal secolo precedente e dall'età scaligera avevano un respiro

⁸¹ C. Crestani, G. M. Varanini, *Il patrizio veronese Gian Nicola Salerni e la sua biblioteca (XV sec.)*, «Archivio storico italiano», CLXI, 2003, pp. 455-502; R. Avesani, *Verona nel Quattrocento. La civiltà delle lettere*, in *Verona e il suo territorio*. IV. *Verona nel Quattrocento*, II, Istituto per gli Studi Storici Veronesi, Verona 1984, pp. 20-21. La sua carriera fu peraltro eccezionale, e data la sua notorietà letteraria fu ricordato a lungo («equite aurato, de doctrina et facundia erudito», lo definisce nel 1483 Marin Sanudo passando per Verona nel suo *Itinerario*).

⁸² Avesani 1984, p. 72.

⁸³ Per quanto sopra, si veda G. M. Varanini, *Verona nei primi decenni del Quattrocento, la famiglia Pellegrini e Pisanello*, in *Pisanello*, catalogo della mostra (Verona, Castelveccchio, 8 settembre - 8 dicembre 1996) a cura di P. Marini, Electa, Milano 1996, pp. 23-44, anche per la notizia relativa al capitaniato fiorentino.

⁸⁴ Ivi, p. 41.

sovra-regionale: basti pensare ai Nogarole, che si legarono ai Gambara bresciani, e anch'essi – come i Pellegrini – ai conti d'Arco⁸⁵. A fronte di questi casi che sembrano abbastanza isolati, sta una pratica rigidamente “endogamica”, circoscritta all'élite veronese, che prevale in modo esclusivo quantomeno in un campione di numerose famiglie cittadine alle quali sono state dedicate negli ultimi decenni ricerche affidabili e “mirate”: i Trivelli, i Carlotti, i Turchi, i Giuliani, i Guagnini, i Cipolla⁸⁶, i Pindemonte, il ramo veronese dei della Torre, i Fracastoro⁸⁷. Si tratta – com'è quasi superfluo ricordare – di una prospettiva d'indagine significativa, sinora non adeguatamente valorizzata.

4.3.1. *Patrizi veronesi a Mantova*

Particolare attenzione meritano le relazioni che l'élite veronese del Quattrocento intrattiene con Mantova gonzaghesca, geograficamente a portata di mano, legata a Verona da mille fili di relazioni economiche, sociali e politiche plurisecolari. La monografia fondamentale di Isabella Lazzarini⁸⁸ ha dimostrato trent'anni fa che la presenza a corte, con ruoli di prestigio, dei patrizi veronesi è cospicua e si consolidò nel corso del secolo: le famiglie alle quali la studiosa dedica specifica e approfondita attenzione sono i da Broilo, i Niche-sola, i Maffei, i da Lisca, dei Cavalli. Si tratta dunque di casate tipicamente “patrizie” affermatesi nel Trecento scaligero; solo i da Broilo hanno un'ascen-

⁸⁵ Per il celebre caso di Ginevra Nogarole, si veda Avesani 1984, pp. 60-69; M. L. King, *Isotta Nogarola, umanista e devota (1418-1466)*, in *Rinascimento al femminile*, a cura di O. Niccoli, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 7 e segg.

⁸⁶ Con l'eccezione, attorno alla metà del secolo, del celebre giurista Bartolomeo, docente a Padova e ivi coniugatosi.

⁸⁷ Queste considerazioni sono basate, molto empiricamente, su una lunga serie di ricerche monografiche che ho svolto in prima persona nei decenni passati. Questi i principali riscontri: G. M. Varanini, *Appunti sulla famiglia Turchi di Verona nel Quattrocento. Tra mercatura e cultura*, «Bollettino della Biblioteca Civica di Verona», 1995 (*Studi in memoria di Mario Carrara*), a cura di A. Contò, pp. 87-120: 101; Id., *La famiglia Pindemonte di Verona: le origini e le prime generazioni (secc. XIV-XV)*, in *Villa Pindemonte a Isola della Scala*, a cura di B. Chiappa e A. Sandrini, Banca agricola popolare, Cerea 1987, pp. 31-54; G. M. Varanini, R. Ponzin, *I della Torre di Verona nel Trecento e Quattrocento. Aspetti socio-economici, religiosi, culturali di un'affermazione familiare*, in *Villa Della Torre a Fumane*, a cura di A. Sandrini, Banca Popolare, Cerea 1993, pp. 17-60; G. M. Varanini, *Cenni sulla famiglia Giuliani dal Trecento al Settecento*, in *Palazzo Giuliani a Verona. Da residenza patrizia a sede universitaria*, a cura di L. Olivato, G. M. Varanini, Cierre, Sommacampagna 2009, pp. 49-58; Id., *Girolamo Fracastoro nel contesto: la famiglia e gli studi*, in *Girolamo Fracastoro. Fra medicina, filosofia e scienze della natura*, atti del convegno (Verona-Padova, 9-11 ottobre 2003) a cura di A. Pastore, E. Peruzzi, Olschki, Firenze 2006, pp. 7-24.

⁸⁸ Lazzarini 1996.

denza duecentesca di un certo rilievo⁸⁹, ma nel secolo successivo appaiono omogenei all'élite che si consolida con i signori, nelle funzioni pubbliche e/o nel commercio⁹⁰.

L'attenzione per il caso mantovano è determinata anche dalla disponibilità di una fonte non comune, da esaminare con cautela, ma di grande rilievo. Nel luglio 1441, quando si stava per concludere la guerra tra la Repubblica di Venezia e Filippo Maria Visconti (1438-1441), i rettori veneziani di Verona redassero una lunga *Descriptio civium qui steterunt et remanserunt sequaces marchionis Mantue et non venerunt vocati Veronam tam per rectores quam per gratiam illustris dominationis nostre*⁹¹. Si tratta di un elenco, che classifica in diverse categorie i comportamenti tenuti da 146 cittadini di Verona in occasione del momentaneo ingresso in Verona, durante la guerra, dell'esercito gonzaghese (il 17 novembre 1439) e nei giorni e mesi successivi. Volendo ragionare sulla composizione di questa lista, la prudenza è d'obbligo, trattandosi di avvenimenti risalenti a un anno e mezzo prima e profilandosi all'orizzonte la pace (con la conseguente resa dei conti interna, fra governo veneto e società veronese). Non si può certo escludere che l'elenco sia stato redatto sulla base di informazioni tendenziose o di meri sospetti. Esso è noto più che altro perché comprende il pittore Pisanello fra i cittadini che vennero a Verona col marchese e partirono con lui dalla città (il 20 novembre), e lo qualifica senz'altro come «rebello». In questa sede interessa soprattutto il fatto che a fianco del nucleo dei «cittadini cortesani del marchese zà bon tempo, vene a Verona cum esso» – costituito da Sandro da Lisca⁹², Giovanni Cavalli, Guglielmo Bevilacqua, Galesio Nichesola (morto nel tempo intercorso fra il novembre 1439 e la redazione dell'elenco), Zanibaldo da Broilo, Bernardo Campagna: nomi in parte coincidenti con quelli individuati da Lazzarini⁹³ –, se ne elencano parecchi altri. Si tratta di coloro che non rispettarono il confi-

⁸⁹ Riferimenti e bibliografia in G. M. Varanini, A. Stella, *Scenari veronesi per la Summa feudorum di Iacopo di Ardizzone da Broilo*, in *Honos alit artes. Studi per il settantesimo compleanno di Mario Ascheri*, a cura di P. Maffei, G. M. Varanini, University Press, Firenze 2014, I, pp. 255-280.

⁹⁰ Tra le famiglie citate hanno un profilo più "funzionariale" i Cavalli; i Maffei, in particolare, hanno trascorsi nell'attività di prestito.

⁹¹ *Documenti e Fonti su Pisanello (1395-1581)*, catalogo della mostra (Parigi-Verona, 6 maggio - 8 dicembre 1996), a cura di D. Cordellier, Museo di Castelvecchio, Verona 1995, pp. 87-93.

⁹² Un ramo dei da Lisca risiedeva sin dalla seconda metà del Trecento a Mantova, come si accenna di seguito; persegue una strategia matrimoniale significativamente ampia, legandosi ai Dal Verme, ai Cavalli, ai da Fogliano (G. M. Varanini, *Tra Firenze e Verona. La famiglia da Lisca nel Tre e Quattrocento*, in *"Domus illorum de Lisca". Una famiglia e un palazzo del Rinascimento a Verona*, a cura di S. Lodi, Neri Pozza, Vicenza 2002, p. 30).

⁹³ Lazzarini 1996.

no, che «non sta ben in Verona per sospeto», che «romase cum el marchese...», e dopo se reduse a Ferara et in altri luoghi», e così via. E nell'insieme si configura un'area di fiancheggiatori e di simpatizzanti, che possiamo ipotizzare almeno in parte attratti da uno stile di vita signorile e assai a proprio agio nelle corti di Mantova e di Ferrara. Ritroviamo in effetti nomi che sono stati sopra citati, come i Lavagnoli, gli Aleardi, i Pellegrini, i Salerni, ancora i Nichesola, e il giurista «messer Antonio Banda»⁹⁴. Di questo elenco fanno parte anche «doi fradelli de Guielmo da Lischa, romase a Mantoa», ma il loro caso si configura diversamente: non si tratta di patrizi veronesi che dalla propria città ammirano i Gonzaga e si trasferiscono presso di lui, ma dell'esito della diaspora di una influente famiglia ghibellina toscana, che sin dal Trecento si era dispersa qua e là nell'Italia padana e in particolare nel nord-est: in Friuli, e per l'appunto a Mantova e a Verona, divenuta infine la sede esclusiva⁹⁵.

La pur occasionale comparsa a Mantova, in cerca di visibilità, di un esponente di una famiglia di borghesi, spasmodicamente tesa alla nobilitazione, apre infine un'ulteriore interessante pista di ricerca. Si tratta di Andrea di Bonaventura Carlotti, che nel 1475 fece parte della sceltissima «compagnia de zentilhomeni» che accompagnò a Mantova il conte Odorico d'Arco: costui andava a sposare Cecilia Gonzaga, nipote del marchese Ludovico II. Insieme col Carlotti, fecero parte del gruppetto Carlo Collalto (della famiglia comitale di Treviso), Baldassarre Thun, Pietro Nogarole di Vicenza, Giovanni Carlo Anguissola da Piacenza e un conte di Terlagio, trentino⁹⁶. Figlio di uno dei dieci uomini più ricchi di Verona, un imprenditore del vetro che non aveva ancora neppur consolidato il suo cognome⁹⁷, il Carlotti si era evidentemente orientato, per crearsi una rete di amicizie altolocate, verso un mondo aristocratico – quelle delle grandi casate del Trentino meridionale – che aveva con Verona rapporti antichi e solidi. Fra le sue aspirazioni c'era forse anche, sin da allora, l'apprendistato militare; da generazioni i d'Arco erano attivi in questo campo, e mobilitavano a tale scopo i loro servi e i loro montanari dell'alto Gar-

⁹⁴ È un giurista, ascripto nel 1420 al collegio dei giudici e avvocati della città. G. M. Varanini, *Lo statuto del 1399. Nota introduttiva*, in *Lo statuto del Collegio dei giudici e avvocati di Verona*, a cura di A. Ciaralli, G. M. Varanini, Ordine degli avvocati, Verona 2009, p. 30; per i Banda si veda qui sotto.

⁹⁵ Varanini 2002.

⁹⁶ A. Paris, *Aristocratic Prestige and Military Function. The Counts of Arco between the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries*, in *Communities and Conflicts in the Alps from the Late Middle Ages to Early Modernity*, a cura di H. Obermair, M. Bellabarba, et alii, Il Mulino, Bologna-Berlino 2014, pp. 219-236: 220.

⁹⁷ Nelle fonti fiscali veronesi, i Carlotti compaiono come *de Garda* (dove erano emigrati agli inizi del Quattrocento) oppure *a Miollis* (un tipo di bicchieri) o *a Fornace*.

da e delle valli Giudicarie. In effetti alla milizia – nonché al sospirato titolo di *eques* – Andrea Carlotti arrivò infine, visto che nel 1497 fu incaricato dai rettori di Verona, per la guerra contro i Turchi, del comando di una compagnia di 300 *provisionati* (dei quali 100 scelti da lui, che ha «la pratica degli loghi et il conoscer degli huomini» nella Gardesana, donde proveniva la sua famiglia)⁹⁸.

4.3.2. *Patrizi veronesi a Ferrara*

Anche le sirene estensi attirano. È Cristino Francesco Bevilacqua, di una ben nota famiglia affermatasi con gli Scaligeri, che «ge portò la spada inanzi al marchese», come ricorda il Caleffini, al momento della assunzione del potere da parte di Borso d'Este; dal cronista ferrarese i Bevilacqua sono sempre menzionati come «veronesi», pur se nel contempo sono detti «antiqui zentilhomeni de Ferrara» e *leaders* della parte popolare. I Bevilacqua fanno parte, con i Dal Verme⁹⁹ e pochi altri, delle famiglie “scaligere” che già nel corso del tardo Trecento avevano sofferto del ridimensionamento politico della famiglia signorile veronese e avevano cercato spazio (e con grande successo, grazie alle qualità personali) nell'area padana nel suo insieme, in particolare in area viscontea almeno in un primo momento. Anche un Gilfredo Cavalli, giurista universitario e ambasciatore, pure d'origine veronese, è nel Quattrocento strettamente legato ai marchesi d'Este¹⁰⁰.

Ma l'*import-export* sociale tra Ferrara e Verona è nel Quattrocento incessante: un ramo dei Turchi, i Mazzanti e i Lavezzola si trasferiscono sulle sponde dell'Adige, a commerciare panni o spezie inizialmente, ma ben presto a costruire palazzi e ad affrescare case; a metà del secolo la frequenza all'Università di Ferrara non è ancora abbandonata, pur prevalendo Padova nelle scelte delle famiglie patrizie per lo studio dei figli; e poi c'era stato Guarino.

Significativo fra tutti l'esempio dei Banda, una famiglia di origini mercantili e imprenditoriali, una delle tante “cresciute” durante l'età scaligera, che coltivò tenacemente relazioni al di fuori delle mura cittadine. Nel Trecento i Banda erano lanaioli, ma a fine Quattrocento – dopo un lungo percorso di consolidamento – erano arrivati a vantare (per pruriti umanistici e cortigiani rispetto a Caterina Cornaro, regina di Cipro) origini o esperienze cipriote. Nel corso del secolo XV si imparentarono con i bresciani Martinengo, una

⁹⁸ Chiappa 1990, pp. 18-19.

⁹⁹ P. Savy, *Seigneurs et condottières. Les Dal Verme*, École Française de Rome, Rome 2015.

¹⁰⁰ Folini 2001, p. 358, nota 205; F. Santi, *Lanfranchini, Cristoforo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 63, Roma 2004; L. Turchi, *Due ambasciatori a Venezia nelle guerre d'Italia: Aldobrandino Guidoni e Pellegrino Prisciani (1489-1499)*, in corso di stampa, testo corrispondente a nota 28.

delle più cospicue famiglie della città lombarda, e furono in strette relazioni con gli esponenti della famiglia dogale genovese Campofregoso, fuorusciti a Verona. Figure di spicco dei Banda furono, nella seconda metà del Quattrocento, Cristoforo (discreto umanista attivo nella cerchia del vescovo di Verona Ermolao Barbaro il Vecchio), Andrea *philosophus excellentissimus*, e Daniele. Quest'ultimo fu negli anni Ottanta uno dei protagonisti della vita politica e culturale cittadina. Partecipò infatti all'animato dibattito che portò al progetto e alla costruzione della loggia del consiglio cittadino (la cosiddetta "Loggia di Fra Giocondo"), e negli stessi anni – nelle vesti di vicario della *Domus Mercatorum*, l'istituzione che governava la vita economica cittadina – ne fece redigere i nuovi statuti, trascritti in un celebre manoscritto miniato. Ma questa posizione eminente in città non si dimostrò sufficiente per i Banda. Già da anni, attraverso Gian Mario Filelfo, Daniele Banda era in contatto di Ercole d'Este e aveva a quanto consta offerto al duca, per accreditarsi, un altro manoscritto poi magnificamente miniato, oggi noto come *Offiziolo Estense*¹⁰¹.

¹⁰¹ Per quanto sopra si veda E. Traniello, G. M. Varanini, *La famiglia Banda di Verona, Giovanni Mario Filelfo e gli Estensi*, in *'Filelfo': il codice del maestro degli Uffici di Montecassino. Un libro d'ore in volgare del 1469*, a cura di M. Dell'Omo, Montecassino 2022, pp. LXXXIII-XCVII.

Gianluca Ameri

“Leggere” le corti, dentro e fuori gli inventari

RIASSUNTO: Documenti essenziali per studiare le corti del tardo medioevo, gli inventari di beni mobili vanno interrogati valutando fattori come i criteri compositivi, i termini impiegati – possibili “spie” linguistiche di più complesse linee culturali –, oltre al rapporto con tutte le altre fonti interne alla corte. Alcuni inventari delle corti dei Visconti, degli Este e dei Gonzaga danno significative esemplificazioni delle difficoltà esegetiche e delle potenzialità informative di questo tipo di testi.

ABSTRACT: Inventories of movable assets are essential documents in the study of the courts of the late Middle Ages. These inventories must be examined by considering factors such as their compositional criteria and the terminologies used, which may act as linguistic clues to more intricate cultural lines, in addition to the relationship with other sources within the court. Certain inventories from the courts of the Visconti, Este, and Gonzaga families provide significant exemplifications of the hermeneutical difficulties and informational potential inherent in this type of textual material.

Il mio interesse per gli argomenti del convegno è nato ormai diversi anni fa, quando dedica la mia tesi di laurea al ciclo di affreschi di materia arturiana della torre di Frugarolo. Le mie ricerche finirono per svolgersi in parallelo all'apertura della mostra *Le stanze di Artù* curata ad Alessandria da Enrico Castelnuovo, in cui gli affreschi furono esposti al pubblico per la prima volta, dopo un restauro seguito a decenni di sostanziale oblio, e si allargarono a uno sguardo complessivo sulla produzione figurativa di tema arturiano nell'Europa bassomedievale, di cui il ciclo frugarolese – seppur diminuito dalle sue traversie conservative – è senza dubbio un episodio tra i più qualificanti¹.

¹ *Le Stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del Medioevo*, catalogo della mostra (Alessandria, Complesso Conventuale di San Francesco, 16 ottobre 1999 - 9 gennaio 2000) a cura di E. Castelnuovo, Electa, Milano 1999.

Non mi soffermo sull'argomento, che, ormai noto alla critica, viene trattato in questo volume con sguardo più aggiornato del mio; lo ricordo solo come spunto iniziale del mio saggio, per un aspetto cruciale: se infatti ignoriamo quale fu l'antigrafo miniato preso a modello per progettare il ciclo dipinto nella «camera Lanzaleti» di Frugarolo, nemmeno sappiamo come questa fosse arredata, poiché – per quanto oggi mi è noto – non possediamo un inventario dei beni di colui che secondo la critica ne fu il più probabile committente, Andreino Trotti². Se soprattutto gli studi di Maria Luisa Meneghetti hanno contribuito in modo determinante a impostare la lettura e l'interpretazione del ciclo³, il confronto con un inventario degli arredi mobili dell'antica *curtis* rurale che il cavaliere alessandrino adibì a sua dimora potrebbe darci un'informazione contestuale e più completa dei modi in cui egli manifestò la sua adesione al sistema di potere dei Visconti, imitandone il fastoso stile di vita cortese⁴.

Far decorare le dimore signorili con cicli dipinti di storie profane, e arrearle con arazzi e altri oggetti preziosi, era infatti solo un aspetto della civiltà cui il Trotti apparteneva: altrettanto importante era il ruolo della cultura protoumanistica sottesa a quelle imprese decorative, come Julius von Schlosser ha insegnato fin dal 1895 nel suo epocale studio sulla «höfische Kunst» tardomedievale⁵, che non si può non citare in esergo a un convegno come questo. Proprio gli inventari, come è noto, sono tra le fonti principali cui egli attinse per dare forma a quel contributo, dedicandovi ampio spazio; ma non le sole, poiché le integrò con altri *repères* documentari: dai libri di conti alle epistole, dalle descrizioni storiche ai testi letterari. Come ha ben evidenziato nella sua densa *Prefazione* all'edizione italiana del testo un altro studioso che è giusto qui ricordare, Gian Lorenzo Mellini, questo «metodo filologico delle fonti artistiche scritte» consentì a Schlosser di dar concretezza storica al tema dell'arte di corte, «individuando le comuni strutture sociologiche dei suoi

² Sulla questione della committenza cfr. il saggio di Camilla Baldi in questo volume, in cui si avanza una nuova proposta.

³ A partire da M. L. Meneghetti, *Figure dipinte e prose di romanzi. Prime indagini su soggetto e fonti del ciclo arturiano di Frugarolo*, in *Le Stanze di Artù* 1999, pp. 75-84, pp. 75-84. Si veda poi Ead., *Storie al muro: temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Einaudi, Torino 2015, pp. 129-131. Sulla produzione manoscritta inerente il tema arturiano in Italia si veda ora I. Molteni, *I romanzi arturiani in Italia. Tradizioni narrative, strategie delle immagini, geografia artistica*, Viella, Roma 2020.

⁴ Su Andreino Trotti e la sua famiglia: P. Guglielmotti, *Un luogo, una famiglia e il loro "incontro": Orba e i Trotti fino al XV secolo*, in *Le Stanze di Artù* 1999, pp. 25-43.

⁵ J. von Schlosser, *Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», XVI, 1895, pp. 144-230.

diversi centri generatori»⁶, attraverso un’analisi in cui l’attenzione al dato formale era subordinata ad altri e più ampi interessi; mentre si metteva in una luce inedita il potenziale informativo delle fonti inventariali, che proprio in quegli anni erano oggetto di edizioni ancora oggi fondamentali⁷.

L’operazione esegetica di Schlosser fece emergere la valenza di queste fonti, scandagliate e trascritte in ampi stralci per farle dialogare e trarne le informazioni più utili a ricostruire la “rete” di parole, immagini, oggetti e luoghi che il grande studioso presentava come scenario ed espressione di un’intera civiltà⁸. La nascita di nuove discipline storiche nell’intervallo più che secolare che ci separa dal suo saggio, e gli apporti dati alla storia dell’arte dall’antropologia, dalla semiotica e dalla storia culturale ci portano oggi a riflettere sulla forma e i caratteri di quei testi anche sotto altri punti di vista. In termini generali, si può concordare con chi ha osservato come gli inventari di beni mobili delle corti signorili del tardo medioevo fossero portatori di una propria retorica, originata da fattori endogeni al loro ambito di redazione (a partire da elementi “tecnici” come le prassi archivistiche e i modi di conservazione degli oggetti); e come l’elevato grado di codificazione degli inventari più impegnati rispondesse a intrinseci caratteri di intertestualità (il dialogo con le compilazioni precedenti), nonché a plurimi elementi di tensione (ad esempio, fra la variabilità delle occasioni redazionali e la stabilità dell’autorità che le ordinava)⁹. Se simili fattori condizionavano la qualità del testo – insieme ad altri, come la preparazione degli ufficiali redattori, o l’intervento diretto

⁶ G. L. Mellini, *Prefazione*, in J. von Schlosser, *L’arte di corte nel secolo decimoquarto*, Edizioni di Comunità, Milano 1965, pp. 5-12.

⁷ Mi riferisco ovviamente ai lavori di J. Labarte, J. Guiffrey, H. Moranvillé, B. Prost e altri, cui vanno aggiunte almeno – come ideali prosecuzioni – le edizioni a cura di D. Gaborit-Chopin, *L’inventaire du trésor du dauphin futur Charles V. 1363. Les débuts d’un grand collectionneur*, Librairie des Arts et Métiers-Éditions Jacques Laget, Nogent-le-Roi 1996; P. Henwood, *Les collection du trésor royal sous le règne de Charles VI (1380-1422). L’inventaire de 1400*, Éditions du CTHS, Paris 2004; J. Stratford, *Richard II and the English Royal Treasure*, Boydell Press, Woodbridge 2012.

⁸ Sulle potenzialità e i condizionamenti dell’esemplare apporto metodologico dato dal saggio di Schlosser rimando, oltre che al già citato contributo di Mellini, a E. Napione, *Tornare a Julius von Schlosser: i palazzi scaligeri, la «sala grande dipinta» e il primo umanesimo*, in *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, atti del convegno internazionale (Losanna, Università di Losanna, 24-26 maggio 2012) a cura di S. Romano, D. Zaru, Viella, Roma 2013, pp. 171-194; G. Ameri, *Un anniversario, un problema critico: L’arte di corte nel secolo decimoquarto di Julius von Schlosser e la storiografia sullo smalto en ronde-bosse tra Otto e Novecento*, in *Studi di Storia dell’Arte in ricordo di Franco Sborgi*, a cura di L. Lecci, P. Valenti, Genova University Press, Genova 2018, pp. 87-103.

⁹ Si veda, per utili riflessioni di metodo: C. Normore, *On the archival rhetoric of inventories. Some records of the Valois Burgundian court*, «Journal of the History of Collections», XXIII, 2011, 2, pp. 215-227.

del signore nella descrizione dei suoi oggetti più cari¹⁰ –, resta indubbio che questi documenti possono fornire insostituibili testimonianze sui particolari aspetti della vita delle corti che più interessano allo storico dell'arte, compensando in parte le distruzioni di opere o alterazioni di luoghi intervenute nel frattempo. Per contro, proprio il legame con le esigenze amministrative di quei micro-contesti sociali e con i loro accadimenti usuali o eccezionali – l'avvicendamento di un ufficiale o la successione dinastica, i matrimoni dei membri della casata, le feste e i riti cavallereschi, i viaggi diplomatici o di pellegrinaggio, non meno delle campagne militari in cui il signore poteva volere con sé le sue gioie più rappresentative – era all'origine delle diverse funzioni e, quindi, del diverso impegno compositivo, della completezza variabile, e dei dislivelli nella qualità informativa dei singoli inventari. È l'insieme di questi fattori, al tempo strutturali e contingenti, che – al netto delle pesanti perdite documentarie, intervenute per le ragioni storiche più diverse – determina la necessità di studiare gli inventari comparativamente, tra di loro e rispetto alle altre fonti disponibili¹¹; come si tenterà di dire meglio di seguito, con qualche breve ma indicativa esemplificazione. Per non restare al livello della mera enunciazione vorrei infatti richiamare una pur minima casistica, legata ad alcune delle realtà indagate nel convegno; con l'integrazione significativa di un altro contesto cortese, di assoluto rilievo.

I documenti relativi alla corte viscontea, per esempio, subito ci mettono a confronto con le circostanze cui ho appena accennato. Tra le fonti edite spicca il grande inventario della dote di Valentina Visconti (Paris, Archives nationales de France, KK268/A), che, redatto nel 1389 in occasione della sua partenza per Parigi e ormai ben noto alla critica, è stato studiato anche di recente come un "indicatore" della cultura della corte nel campo delle arti suntuarie e dell'aggiornamento degli orafi milanesi, tanto più rilevante per la possibilità di confrontarlo con il nuovo inventario del suo corredo, stilato con diversi criteri dai ciambellani del duca di Turenna¹². È grazie alla non comune

¹⁰ Mi riferisco al caso ben noto della probabile partecipazione di Carlo V di Valois alla redazione di alcune voci all'interno del grande inventario del suo «mobilier», iniziato su suo ordine al principio del 1379: cfr. J. Labarte, *Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France*, Imprimerie nationale, Paris 1879, p. III.

¹¹ Una possibile integrazione è, ad esempio, quella con le fonti storiche: esemplare in questo senso lo studio di M. Tomasi, *Écrire l'art en France au temps de Charles V et Charles VI (1360-1420). Le témoignage des chroniqueurs*, Brepols, Turnhout 2022, che attraverso la voce di cronisti come Michel Pintoin e Jean Froissart indaga i modi della percezione dell'arte nel contesto che produsse gli inventari dei Valois.

¹² Mi riferisco all'ottimo studio di M. Tomasi, *Oreficeria, scarti culturali, circolazione artistica, tra Lombardia e Francia, attorno al 1400. Rileggendo alcuni inventari viscontei*, in *Arte di corte in*

possibilità di questo stretto confronto intertestuale – e al rigore metodologico dell’analisi – che l’inventario milanese ha rivelato il suo potenziale informativo: non solo per i suoi contenuti, ma anche per la diversa percezione manifestata dai redattori milanesi e parigini, riflesso degli usi, delle possibilità economiche e della sensibilità per le arti preziose delle rispettive corti. Rincazzato dalle due liste di gioie date in pegno da Caterina Visconti a Giovanni Borromeo nel 1402 e nel 1403¹³, il documento si pone soprattutto come sintomatico resoconto dell’adesione dei gusti della corte milanese alla moda sontuaria parigina, riflesso dei legami politici e dinastici con i Valois oltre che “motore” della circolazione di opere sontuarie e della possibile conoscenza di nuove tecniche artistiche¹⁴. A diverse finalità di accertamento patrimoniale risponde, invece, il grande inventario della biblioteca del castello di Pavia redatto nel 1426 dai «magistri intratarum» su ordine di Filippo Maria Visconti (Milano, Biblioteca nazionale Braidense, *Manoscritti*, AD. XV.18/4), poiché le 988 voci riportano con sintetica precisione le caratteristiche fisiche dei volumi – formato e materiali della legatura – oltre all’*incipit* del testo e alla segnatura, isolando in una sezione finale ventitré libri «modici valoris»¹⁵. Notare queste caratteristiche compositive aiuta a comprendere almeno in parte le ragioni per cui il testo – che reca occasionali notazioni sull’antichità, la provenienza e gli spostamenti di singoli libri – fa un solo cenno “funzionale” all’arredo dei locali della biblioteca (una «capsa picta» piena di libri)¹⁶ e non informa sul loro aspetto: fornire queste notizie evidentemente esulava dalle finalità dei redattori. Anche in questo caso, il confronto intertestuale – con altri inventari e fonti diverse, *in primis* del medesimo ambito cortese – è stato fondamentale per ricostruire le vicende storiche della collezione e identificare una parte dei volumi¹⁷; e non solo per questo. Se è infatti ben noto che la dif-

Italia del Nord 2013, pp. 349-370, cui rimando anche per la bibliografia relativa. Il secondo inventario è conservato a Parigi, Archives nationales de France, KK 264.

¹³ Commentate *ivi*, *passim*; per l’edizione cfr. P. G. Pisoni, M. P. Zanoboni, *I gioielli di Gian Galeazzo Visconti*, «Archivio Storico Lombardo», CXXI, 1995, pp. 333-396.

¹⁴ Sul tema specifico rimando alle considerazioni equilibrate e rigorose di Tomasi 2013, *passim*; sulla situazione più generale ricordo solo – tra l’enorme bibliografia possibile – il punto fatto in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell’Europa*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 12 marzo - 28 giugno 2015) a cura di M. Natale, S. Romano, Skira, Milano 2015.

¹⁵ La prima edizione si deve a G. d’Adda, *Indagini storiche, artistiche e bibliografiche sulla libreria visconteo-sforzesca del Castello di Pavia*, Libreria Editrice Gaetano Brigola, Milano 1875, pp. 4-91.

¹⁶ *Ivi*, p. 71.

¹⁷ Mi riferisco in prima battuta allo studio di É. Pellegrin, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza, ducs de Milan, au XV^e siècle*, Éditions du CNRS, Paris 1955; ricordo inoltre M. G. Albertini Ottolenghi, *Note sulla biblioteca dei Visconti e degli Sforza nel Castello di Pavia*, «Bollettino della

fusione europea della produzione miniatoria patrocinata dai Visconti tra fine Tre e inizio Quattrocento era attestata dagli inventari delle raccolte del duca di Berry quando classificavano la decorazione di alcuni codici come «ouvrage de Lombardie»¹⁸, confermandosi preziosi documenti di storia del gusto e del collezionismo, va ricordato che per ricostruire idealmente le camere *pictae* con i blasoni e i «compassi», gli animali, le scene di caccia e di corte del castello pavese si è dovuto guardare a una pluralità di altre fonti, dalle lettere coeve ai piani per la campagna decorativa del 1469, dalle descrizioni di umanisti e diplomatici alle cronache quattro-cinquecentesche¹⁹.

Oltre a far riflettere sul concetto di “completezza” riferito agli inventari, e al suo carattere necessariamente provvisorio, questo caso aiuta a valutare l’eccezionalità dei testi in cui si è adottato, invece, il metodo “topografico”, con il quale si censivano anche gli ambienti della corte e le relative decorazioni: di origine antica, e collegabile al valore che nel diritto romano aveva il concetto di “su(p)pellex”²⁰, il procedimento venne impiegato alle corti dei Valois ed è da credere che anche grazie a un processo di emulazione abbia trovato uso in diverse corti italiane. Si veda l’esempio della corte di Ferrara: in una vicenda di conservazione documentaria accidentata, è l’inventario dei beni mobili conservati nel palazzo estense, ordinato nel 1436 da Nicolò III a Pietro de’ Lardi e redatto dal notaio Valiero de Betto (Modena, Archivio di Stato [=ASMo], *Archivio Segreto Estense, Camera Ducale Estense, Amministrazione dei principi*, reg. 1), la fonte che ci informa dell’esistenza di camere dipinte con blasoni, scene di caccia e temi romanzeschi – come nella «chamara de Lanziloto» in cui

Società Pavese di Storia Patria», CXIII, 2013, pp. 35-68. Come ricorda Girolamo d’Adda, nel XV secolo furono stilati tre inventari della biblioteca viscontea: quello del 1426, poi un altro nel 1459 e un terzo dal 1490 al 1497 (cfr. D’Adda 1875, p. LIV).

¹⁸ Cfr. J. Guiffrey, *Inventaires de Jean duc de Berry (1401-1416)*, II, Ernest Leroux Éditeur, Paris 1896, pp. 128, 314. Già P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Hoepli, Milano 1912, p. 416, si interrogava sul reale significato da attribuire a questa espressione, che, in ogni caso, si riferisce direttamente all’apparato decorativo e sembra dare un’indicazione di fondo inequivoca.

¹⁹ Mi limito a segnalare E. Welch, *Galeazzo Maria Sforza and the Castello di Pavia, 1469*, «The Art Bulletin», LXXI, 1989, 3, pp. 352-375; M. G. Albertini Ottolenghi, *La decorazione del Castello di Pavia dal 1366 alla fine del Quattrocento*, in *Storia di Pavia*, III, tomo 3, *L’arte dall’XI al XVI secolo*, a cura di R. Bossaglia, Banca del Monte di Pavia, Milano 1996, pp. 549-578; R. Delmoro, *Per gli affreschi perduti della «salla grande dale caze» del Castello Visconteo di Pavia: modelli decorativi del tardo Trecento*, «Arte Lombarda», CXLVI-CXLVIII, 2006, 1-3, pp. 63-72; C. Cairati, *Pavia viscontea. Il Castello tra Galeazzo II e Gian Galeazzo (1359-1402)*, Scalpenti, Milano 2021.

²⁰ Sul quale, in rapporto alla mutazione dei costumi abitativi nell’evo medio: M. Collareta, *Arredi, suppellettili, decorazioni mobili*, in *Arti e storia nel Medioevo. II. Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, a cura di E. Castelnovo, G. Sergi, Einaudi, Torino 2003, pp. 303-328: 306.

abitava Margherita Gonzaga²¹. In questo caso l'occasione fu l'avvicendamento dell'ufficiale deputato alle «drapamenta»; e se non v'è dubbio che la finalità precipua della ricognizione fosse una verifica patrimoniale, trovo che un testo simile dovesse essere accolto non come semplice strumento amministrativo, bensì come elemento di autorappresentazione della corte²². Lo denunciano sia il forte carattere di ufficialità, sia lo stesso provvedimento di legare, nello spazio del medesimo documento, gli oggetti inventariati ai luoghi di vita della corte, distribuiti nell'aggregato edilizio di Corte Vecchia e assegnati ai membri della famiglia con il loro seguito, in una serrata alternanza di funzioni private e di rappresentanza che, tuttavia, inevitabilmente dovettero tendere a confondersi²³. Il medesimo concetto può valere per l'inventario delle castalderie del 1458; ma vorrei brevemente ricordare, per la sua natura del tutto diversa, l'inventario dei beni preziosi di Leonello (ASMo, *Archivio Segreto Estense, Camera Ducale Estense, Amministrazione dei principi*, reg. 5) che ho interamente pubblicato pochi anni fa²⁴. Dedicato alle «zoglie, argentiere, veste e altre robbe» della Guardaroba estense, fu iniziato nel 1442 dal camerlengo Pietro di Schiveto e venne continuato in una redazione quasi diaristica, e più o meno dettagliata, fino alla morte del marchese nel 1450. Lo cito qui per tre ragioni. Anzitutto perché la stesura progressiva e “mirata” a specifici beni del patrimonio di corte fa emergere con più precisione i tratti di continuità o, al contrario, le cesure nelle vicende patrimoniali e non solo: per esempio è qui che compare, appena acquistato, il *Reliquiario* di Montalto Marche (oggi presso il Museo Sistino Arcivescovile), che con i grandiosi pezzi analoghi acquistati nello stesso anno o pochi anni prima illumina un aspetto cruciale dei gusti di Leonello e contribuisce a spiegarne le scelte mecenatesche, anche in rapporto con quelle del padre (fig. 1)²⁵.

²¹ Per l'inventario cfr. G. Bertoni, E. P. Vicini, *Il castello di Ferrara ai tempi di Nicolò III d'Este: inventario della suppellettile del castello, 1436*, Azzopardi, Bologna 1906; G. Pardi, *La suppellettile dei Palazzi Estensi in Ferrara nel 1436*, «Atti e Memorie della Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria», XIX, 1908, 1, pp. 3-183.

²² Manca una riflessione specifica e globale sull'inventario nella più recente raccolta di studi sulla corte di Nicolò, *La Ferrara di Nicolò III d'Este*, a cura di C. Guerzi, QuiEdit, Verona 2020, in cui il testo è preso in considerazione nella sua parte dedicata al corredo librario (si veda l'*Introduzione* della curatrice, p. 15, e il saggio di C. Mezzetti, *La biblioteca di casa d'Este negli anni di Nicolò III*, pp. 149-166).

²³ Su questi spazi segnalo M. Folin, *The Renewal of Ferrara's Court Palace under Ercole I d'Este (1471-1505)*, in *A Renaissance Architecture of Power. Princely Palaces in the Italian Quattrocento*, a cura di S. Beltramo, F. Cantatore, M. Folin, Brill, Leiden-Boston 2015, pp. 187-215: 187-188.

²⁴ G. Ameri, *Lo specchio del principe. I beni preziosi e il collezionismo di Leonello d'Este*, Genova University Press, Genova 2017.

²⁵ Cito in proposito *I gusti collezionistici di Leonello d'Este. Gioielli e smalti en ronde-bosse a corte*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Estense, 20 dicembre 2002 - 16 marzo 2003) a



1. Bottega orafa parigina, *Reliquiario*. Montalto Marche, Museo Sistino Arcivescovile.

Vanno poi rilevati i nessi che da questa angolazione privilegiata si possono istituire con altri fatti artistici della corte, apparentemente slegati: se i molti gioielli-*divisa* della «giavadura tedescha» con o senza il motto *WAST* testimoniano la realizzazione del progetto grafico di Pisanello oggi al Louvre (Département des Arts graphiques, inv. 2273r), richiamando appieno il suo ruolo di “artista di corte”, altri monili con pietre, perle e smalti hanno una trascrizione letterale nelle *Muse* di Belfiore, che acquistano così, se possibile, un valore rappresentativo ancor più emblematico²⁶. Infine, osservare che in un testo pur così importante non si faccia menzione di opere intimamente e notoriamente legate alla cultura della corte come le medaglie dello stesso Pisanello o gli arazzi, avverte che è sempre necessario il riscontro con altre fonti: anzitutto quelle di tipo contabile, già solida base delle ricerche di Giuseppe Campori e Adolfo Venturi e, più di recente, estesamente valorizzate da Adriano Franceschini e Marcello Toffanello²⁷. Vorrei ricordare come esempio metodologico su questo punto, nell’allargamento del raggio d’indagine ad altre fonti – non sincrone, e di contesti diversi ma collegati –, le scoperte di Nello Forti Grazzini sugli acquisti di arazzi di Leonello²⁸, a dimostrazione del fatto che se gli inventari offrono una visione inevitabilmente parziale del tutto, anche testi cui si accorda un valore emblematico per la cultura di un determinato ambito cortese – come il *De politia litteraria* del Dicembre, che attribuisce al marchese un’artificiosa condanna estetica dei panni istoriati di Fiandra – riservano margini di interpretazione; e che dunque bisogna percorrere le vie delle corti in molte direzioni, seguendo strade parallele e spesso inaspettate.

cura di F. Trevisani, Il Bulino, Modena 2003; G. Ameri, *Tra subtilitas e humanitas: osservazioni sul collezionismo di Leonello d’Este*, in *Il Ritratto di Leonello d’Este del Pisanello*, a cura di C. Frosinini, M. C. Rodeschini, Edifir, Firenze 2016, pp. 33-40.

²⁶ Come già osservava A. R. Calderoni Masetti, *Modelli di oreficeria franco-borgognona alla corte di Ferrara*, in *Medioevo: i modelli*, atti del convegno internazionale (Parma, Auditorium Palazzo Sanvitale, 27 settembre-1 ottobre 1999) a cura di A. C. Quintavalle, Electa, Milano 2002, pp. 649-660.

²⁷ Cfr. G. Campori, *L’arazzeria estense*, Tipografia Carlo Vincenzi, Modena 1876; A. Venturi, *I primordi del rinascimento artistico a Ferrara*, «Rivista storica italiana», I, 1884, 4, pp. 591-631; Id., *Relazioni artistiche tra le corti di Milano e Ferrara nel sec. XV*, «Archivio Storico Lombardo», XII, 1885, pp. 225-280; Id., *Le arti minori a Ferrara nella fine del secolo XV. L’oreficeria*, «L’Arte», XII, 1909, pp. 447-455; A. Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche. I. Dal 1341 al 1471*, Corbo, Ferrara 1993; M. Toffanello, *Le arti a Ferrara nel Quattrocento: gli artisti e la corte*, Edisai, Ferrara 2010.

²⁸ N. Forti Grazzini, *L’arazzo ferrarese*, Electa, Milano 1982; Id., *Leonello d’Este nell’autunno del Medioevo: gli arazzi delle Storie di Ercole*, in *Le Muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 20 settembre - 1 dicembre 1991) a cura di A. Mottola Molino, M. Natale, Franco Cosimo Panini, Milano 1991, II, pp. 53-62.

Certo, una conservazione documentaria meno tormentata permette di costruire una “rete” di confronti più puntuale: ed è il caso della corte gonzaghesca di Mantova, della cui produzione camerale tre-quattrocentesca, ricca e – va detto – eccezionalmente conservata in gran parte, si segnalano almeno due documenti. Il primo è il *Liber magne curie* (Mantova, Archivio di Stato [=ASMn], *Archivio Gonzaga*, b. 393, D.XII.1), redatto in forma del tutto peculiare combinando l’inventario dei doni ricevuti e il rendiconto delle spese sostenute in occasione delle nozze, avvenute nel 1340, tra Luigi Gonzaga, suo figlio Corrado, e i suoi nipoti Ugolino e Tommasina, con altrettanti membri di casate padane, contestualmente alla cerimonia di addobbbamento di ventiquattro cavalieri: organizzato per nome dei donatari (che comprendevano Mastino II della Scala, Luchino e Matteo Visconti, Obizzo III o Nicolò d’Este), e poi per categorie di beni, il testo è stato recentemente oggetto di un’edizione e di un’analisi “a tutto campo”, che ne ha valorizzato tutte le potenzialità di fonte per la cultura e la vita della corte²⁹. Diversa sinora la sorte dell’inventario dei beni di Francesco I (ASMn, *Archivio Gonzaga*, b. 329), stilato dopo la sua morte nel 1407: studiato per quanto riguarda l’importante nucleo librario³⁰, esso è noto anche perché fu redatto secondo un principio topografico, che censiva le stanze e le relative decorazioni; e ci dice che accanto alla «camera Lanzaloti» citata nel processo del 1391 contro Agnese Visconti ne esistevano altre, dedicate a Ercole, agli imperatori e ai paladini, nonché alle raffigurazioni di animali³¹. È plausibile che il procedimento fosse stato scelto tanto per l’eccezionalità dell’occasione quanto per le ovvie esigenze interne di ricognizione patrimoniale; certo il documento che ne scaturì è un vero e proprio “specchio” della corte, che spicca sugli altri immediatamente precedenti e seguenti. La maggiore specializzazione del metodo tipologico, con cui questi furono redatti raggruppando invece i beni per categorie, non è però meno utile: frutto di esigenze più incalzanti e puntuali, di cui ci si può fare un’idea scorrendo il libro di Stefano L’Occaso del 2005³², l’organizzazione del testo così concepita si focalizza su elementi di volta in volta diversi,

²⁹ I Gonzaga. Cavalieri, vesti, argenti, vino. La “magna curia” del 1340, a cura di C. Buss, D. Ferrari, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2016.

³⁰ P. Girolla, *La biblioteca di Gianfrancesco Gonzaga secondo l’inventario del 1407*, «Atti e memorie della R. Accademia Virgiliana», XIV-XVI, 1923, pp. 30-72.

³¹ Come già evidenziato da A. Martindale, *Painting for pleasure. Some lost fifteenth Century secular decorations of northern Italy*, in *The vanishing past: studies of medieval art, liturgy and metrology presented to Christopher Hobler*, a cura di A. Borg, A. Martindale, B.A.R., Oxford 1981, pp. 109-131: 112.

³² S. L’Occaso, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova tra Medioevo e Rinascimento (1382-1459)*, Gianluigi Arcari Editore, Mantova 2005.

come le funzioni o il valore venale dei pezzi; e trasmette in modo vivido le conoscenze sui materiali e sulle tecniche, oltre a permettere un riscontro sulle nuove accessioni e sulle vicende dei beni nel corso del tempo. Ragionare sul filo di questa continuità documentaria nel contesto gonzaghese mi dà la grata occasione di ricordare Ilaria Toesca e i suoi studi sul ciclo di Pisanello, nei quali, riconosciuto il collare araldico delle S nel fregio che incorniciava le scene e nelle armature di vari cavalieri, si dava conferma della sua presenza a corte in base alla lettera d'investitura di Enrico VI d'Inghilterra al marchese Gianfrancesco, del 1436, per poi riportarla al 1416 attingendo proprio dagli inventari camerali³³.

Mentre ancora si reclama un'edizione completa e commentata di quei testi straordinari, che già dalla fine del Trecento elencavano spettacolosi gioielli smaltati insieme a monili, vasi preziosi e cammei antichi, i saggi di Toesca – che si possono dire compiuti esiti del paradigma schlosseriano, tanto più perché usciti pochi anni dopo l'edizione italiana del testo del Maestro viennese – non solo fornirono allora una chiave di lettura inedita e determinante per il ciclo dipinto; ma, visti alla luce di quanto dicevo, offrono oggi altri spunti di riflessione. Anzitutto sulla diffusione in Italia dei gioielli smaltati *sur ronde-bosse* circa il 1400, ormai al centro di un dibattito internazionale assai più argomentato e specifico³⁴. Poi sulla natura degli inventari redatti secondo lo schema “tipologico”: è vero che la loro stesura per così dire “mirata” si deve a circostanze diverse (si pensi, nel caso dei Gonzaga, ai molti spostamenti di

³³ I. Toesca, *Lancaster e Gonzaga: il fregio della “Sala del Pisanello” nel Palazzo Ducale di Mantova*, «Civiltà Mantovana», VII, 1963, pp. 361-377; Ead., *A frieze by Pisanello*, «The Burlington Magazine», CXVI, 1974, pp. 210-214; Ead., *More about the Pisanello Murals at Mantua*, «The Burlington Magazine», CXVIII, 1976, pp. 622-629; Ead., *Lancaster and Gonzaga: the collar of SS at Mantua*, in *Splendours of the Gonzaga*, catalogo della mostra (Londra, Victoria & Albert Museum, 4 novembre 1981 - 31 gennaio 1982) a cura di D. S. Chambers, J. T. Martineau, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1981, pp. 1-2. Per le più aggiornate letture critiche dell'opera mantovana di Pisanello si rimanda a *Pisanello. Il tumulto del mondo*, catalogo della mostra (Mantova, Museo di Palazzo Ducale, 7 ottobre 2022 - 8 gennaio 2023) a cura di S. L'Occaso, G. Marocchi, M. Zurla, Electa, Milano 2022.

³⁴ Mi limito a richiamare, in via generale: *Smalti en ronde-bosse fra Italia ed Europa*, atti del convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 20-21 maggio 2000) a cura di A. R. Calderoni Masetti, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Quaderni», XV, 2003; É. Kovács, *L'âge d'or de l'orfèvrerie parisienne au temps des princes de Valois*, Faton, Dijon 2004; *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 22 marzo - 12 luglio 2004) a cura di E. Taburet-Delahaye, Fayard-RMN, Paris 2004, pp. 165-180; G. Ameri, *Una storiografia in divenire: il collezionismo e la ricezione degli smalti en ronde-bosse in Italia*, in *Medioevo: arte e storia*, atti del convegno (Parma, Camera di Commercio, 18-22 settembre 2007) a cura di A. C. Quintavalle, Electa, Milano 2008, pp. 448-457; *Oro dai Visconti agli Sforza. Smalti e oreficeria nel ducato di Milano*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 30 settembre 2011 - 29 gennaio 2012) a cura di P. Venturrelli, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011; Tomasi 2013.

gioielli in occasione di viaggi o pegni)³⁵; ma questa stessa caratteristica, se da un lato avverte che ci si trova davanti a non più di un frammento del metaforico “specchio” della corte, dall’altro invita a più puntuali considerazioni sui pezzi elencati. Le più stimolanti riguardano, naturalmente, la possibilità di collegare il dettato inventariale a opere conservate, di cui si ha quindi modo di ricostruire *à rebours* le vicende storiche e collezionistiche. Il caso più avvincente, nell’ambito che qui ci impegna, riguarda la possibilità d’identificare il già citato reliquiario di Montalto Marche in un pezzo descritto tra gli arredi dell’oratorio del Louvre nell’inventario di Carlo V del 1380³⁶: il dibattito scaturito da questa ipotesi, che ha visto prese di posizione favorevoli ma anche argomentate confutazioni che tendevano a riportare l’opera intorno al 1400, evidenzia molto bene le difficoltà esegetiche con cui ci si deve misurare nello studio degli inventari, illuminando anche questioni di metodo più generali. Se nel caso specifico possono far propendere per l’una o per l’altra ipotesi le valutazioni sulle corrispondenze tra la voce inventariale e l’iconografia, i dettagli materiali o i caratteri stilistici del pezzo, nonché elementi quali la conoscenza delle consuetudini descrittive coeve, delle tipologie e delle tecniche orafe, è proprio su alcuni aspetti generali che vorrei soffermarmi in conclusione del mio contributo.

Il primo è quello terminologico: se già gli eruditi responsabili delle edizioni degli inventari di casa Valois, a fine Ottocento, si ponevano quesiti esegetici e tassonomici, rivelando uno sforzo di classificazione che si univa a quello dei conoscitori intenti a catalogare le opere delle collezioni pubbliche e private, e che talvolta originava veri e propri glossari³⁷, non sono mancati ottimi casi recenti, grazie ai quali è stato possibile, ad esempio, avere un’idea completa e argomentata delle tipologie di oggetti, delle tecniche, dei materiali elencati nel *Liber magne curie gonzaghese*³⁸. Più specificamente, lo studio finalizzato dei termini impiegati nelle descrizioni inventariali è in grado di far comprendere linee di gusto inerenti la cultura artistica delle corti, se non proprio la pratica collezionistica dei principi: a titolo di esempio, ricordo i

³⁵ Ne do vari esempi, con la pubblicazione di stralci inventariali significativi, in Ameri 2017, *passim*.

³⁶ La proposta in A. R. Calderoni Masetti, *Jean du Vivier e altri artisti alla corte di Carlo V di Francia*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Quaderni», XV, 2003, pp. 277-291; ha espresso una prima posizione di dissenso M. Tomasi, *L’art en France autour de 1400: éléments pour un bilan*, «Perspective», I, 2006, 1, pp. 97-120: 101, ribadita poi in Tomasi 2013, pp. 358-359.

³⁷ Cfr. per esempio Ameri 2018, *passim*.

³⁸ Nel volume *I Gonzaga* 2016 si è scelto di dedicare un glossario specifico a ogni macro-categoria identificata (i tessuti, la suppellettile da tavola, i cibi e le bevande), cui a sua volta è dedicato un saggio.

francesismi adottati dagli ufficiali della corte reale inglese alla fine del Trecento per classificare certe tecniche orafe – come la granitura a *poinçonné* o lo smalto «rouge cler» – viste su oggetti di provenienza parigina³⁹; mentre può accendere molte riflessioni sui canoni percettivi propri della cerchia estense circa il 1450 l’uso del termine «anchona», con cui Pietro de Schiveto designava il *Reliquiario* di Montalto nell’inventario di Leonello, in anni in cui a corte si trovavano tavole di Andrea Mantegna e di Rogier van der Weyden⁴⁰. Si comprende perciò come sia essenziale valorizzare simili “spie” verbali, anche con sistematici lavori di indicizzazione – di cui non mancano esempi – che consentano più rapidi e puntuali riscontri nell’ambito di testi spesso ampi e per loro natura apparentemente ripetitivi⁴¹.

Un secondo aspetto esegetico che vorrei richiamare è quello relativo agli elementi descrittivi di ordine quantitativo: laddove presenti, dati quali il peso e il prezzo delle opere inventariate, o altri inerenti le varie tipologie oggettuali – per esempio il numero e la qualità delle pietre preziose nei manufatti orafi –, possono rivelarsi decisivi non solo per un eventuale riscontro su pezzi conservati; ma anche per “misurare” il contenuto del testo in un’ottica più prettamente economica. Se riportare simili notizie – e il modo in cui lo si fa – chiama in causa la sensibilità dei redattori, valutare elementi di dettaglio come la presenza di dorature, o le dimensioni degli oggetti, può fornire allo storico dell’arte notizie altrettanto preziose di quelle legate ad aspetti come l’iconografia, o i nomi degli artefici. Significativi di per sé, questi dati acquistano speciale rilevanza laddove è possibile una comparazione, dentro o al di fuori della corte: così, se – per esempio – il confronto fra il grande inventario di Carlo V di Valois, del 1380, e quello compilato dopo la morte di Carlo VI, nel 1422, fa percepire il pauroso depauperamento subito dal tesoro reale, un paragone fra questi testi e gli inventari dei beni di ufficiali e nobili di minore rango, o di membri delle *élites* cittadine, può dire molto in termini di storia del gusto e della società⁴². Il discorso può valere anche per i documenti camerali come gli inventari e i libri di conti delle corti italiane: la loro com-

³⁹ Cfr. Stratford 2012, pp. 38-41.

⁴⁰ Ameri 2017, pp. 27-53.

⁴¹ Cito a esempio M. Fileti Mazza, M. Bonfanti, *Note per un archivio informatico degli inventari Valois*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Quaderni», XV, 2003, pp. 141-275.

⁴² Cfr. in proposito, anche come traccia metodologica, lo studio di M. Tomasi, «*Manger en vaisselle de cuisine d’argent*»? *Circulation et consommation de vaisselle précieuse au XV^e siècle en France*, in *Una nuova cultura del consumo. Paradigma italiano ed esperienze europee nel tardo medioevo*, atti del convegno internazionale (Pistoia, Palazzo Comunale, 17-19 maggio 2019) a cura del Centro Italiano di Studi di Storia e d’Arte, Viella, Roma 2021, pp. 183-200.



2. Bottega orafa parigina, *Medaglione con la Trinità*. Washington D.C., National Gallery of Art.

parazione con analoghe fonti prodotte in ambiti sociali diversi, più o meno vicini alla corte, sarà necessaria per impostare percorsi di ricerca – ancora relativamente poco battuti dagli storici dell’arte – sulla cultura del consumo dei beni di lusso, in rapporto a fattori congiunturali quali l’andamento dei prezzi e delle manifatture, oltre che alle spinte della moda⁴³.

⁴³ Si può richiamare, come testo di riferimento generale, R. A. Goldthwaite, *Wealth and the Demand for Art in Italy 1300-1600*, The John Hopkins University Press, Baltimore-London 1993 (edizione italiana Bologna 2001).

Da ultimo, si consideri come l'esegesi inventariale debba sempre procedere insieme allo studio del contesto “globale” della corte, dei suoi accadimenti storici, siano essi circoscritti al suo ambito, oppure collegati a scenari più vasti. La constatazione è meno ovvia di quanto sembri. Tra le vicende interne o vicine alla corte segnalò, per esempio, la “costruzione” della memoria storiografica ufficiale: se infatti si è potuto ipotizzare che il *Liber magne curie* – insieme ad altra documentazione d'archivio – sia servito da fonte al giureconsulto Bonamonte Aliprandi, diplomatico dei Gonzaga fra Tre e Quattrocento, per la redazione della sua cronaca in volgare (l'*Aliprandina*)⁴⁴, allo stesso modo mi chiedo se l'inventario estense del 1436 non abbia giocato un ruolo analogo, tanto più che anche in quell'ambito la stesura di cronache poteva essere affidata a ufficiali di corte – come il cancelliere Luchino dal Campo, autore del resoconto del pellegrinaggio di Nicolò III in Terrasanta del 1413; senza dimenticare che un simile documento può esser stato prezioso anche – e forse più – per i cronisti successivi, come ad esempio Paolo da Legnago e Jacopo Marano, che nel XVI secolo scrissero del pellegrinaggio del marchese in Delfinato del 1414⁴⁵. L'intreccio tra gli inventari e le vicende storiche delle corti e delle dinastie tocca poi il rapporto con le altre corti italiane ed europee, e va considerato non solo per ciò che i testi esplicitano nel loro dettato – come, ad esempio, il conferimento della «cholanela doro fata a la divisa del re di Ingelterra zoe a S» a Leonello d'Este, due esemplari della quale sono registrati nel suo inventario il 16 aprile 1450⁴⁶; ma anche in quanto offre elementi di appoggio là dove il testo inventariale è, invece, ambiguo o reticente. Permette utili riflessioni il caso della possibile identificazione del *Medaglione con la Trinità* smaltato *sur ronde-bosse* oggi alla National Gallery di Washington in uno dei gioielli impegnati da Caterina Visconti nel 1403-1404 (fig. 2): piuttosto che far concludere per la sua realizzazione in qualche bottega orafa milanese, da ritenere tuttora improbabile, l'agnizione – se fosse corretta – si dovrebbe leggere nel quadro dei fitti scambi tra la corte viscontea e quelle dei Valois; senza dimenticare che anche questa produzione del massimo livello sontuario prevedeva dinamiche di serialità, e quindi l'esistenza di pezzi del tutto simili tra loro⁴⁷.

⁴⁴ D. Ferrari, *Dignità cavalleresca e affermazione del potere signorile*, in *I Gonzaga* 2016, pp. 17-27: 18.

⁴⁵ Sul primo testo cfr. L. dal Campo, *Viaggio del marchese Nicolò d'Este al Santo Sepolcro (1413)*, a cura di C. Brandoli, Olschki Editore, Firenze 2011; per il secondo testo si veda P. da Lignago, *Viaggio de S. Antonio de Viena in Franza – an. 1414*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, ser. II, XX, 2, Zanichelli, Bologna 1936, pp. 53-57.

⁴⁶ Cfr. Ameri 2017, pp. 161, 218.

⁴⁷ Per brevità rimando a Tomasi 2013, p. 360 (con bibliografia precedente).

Al di là delle distinzioni troppo nette, gli inventari vanno dunque analizzati piuttosto secondo una lettura tanto puntuale, quanto contestuale, che integri tutte le fonti disponibili senza barriere né gerarchie di sorta, anche per quanto riguarda le metodologie di analisi. In questo modo sarà possibile farli “parlare” ponendo interrogativi nuovi, alimentati dall’apporto di altre discipline (come quelle storico-economiche) e di strumenti informatici di catalogazione e indicizzazione. Se gli inventari si possono definire metaforici “specchi” delle corti solo accettandone gli elementi di parzialità e ambiguità, l’esigenza di studiarli da prospettive diverse ricorda che essi si possono forse meglio assimilare alla lente di un microscopio, attraverso la quale lo storico dell’arte – o lo storico senza altri complementi – può compiere una lettura più specifica e mirata di quelle realtà. Legando l’analisi dei documenti, inventariali e non solo, a quella degli spazi nei quali vennero redatti, le relazioni di questo convegno hanno intanto restituito un’immagine non solo più puntuale, ma anche più vivida delle corti prese in esame: non è un risultato di poco conto.

Christian Zendri

Imago rationis.

Iconografia, politica e diritto nell'Italia settentrionale tra i secoli XIV e XV

RIASSUNTO: Nella tradizione giuridica occidentale il rapporto fra il diritto e le discipline non giuridiche, comprese quelle artistiche, è stato da sempre stretto e reciproco. Il diritto ha posto le condizioni di legittimità delle altre discipline, e d'altro canto le ha assunte nel suo seno come autorità. Il saggio avvia l'esplorazione di questa relazione sinallagmatica, alla luce della dottrina giuridica, della tradizione artistica e delle riflessioni che gli stessi artisti hanno condotto su se stessi e sulla loro arte.

ABSTRACT: In the western legal tradition, there has always been a close and reciprocal relationship between law and non-legal disciplines, including the arts. Law has not only determined the conditions of legitimacy for other disciplines but has also integrated them as authoritative sources within its own realm. This essay delves into the exploration of this symbiotic relationship, drawing insights from legal doctrine, artistic traditions, and the reflections that artists themselves made about their craft and identity.

Tradizione giuridica occidentale: così Harold J. Berman ha indicato l'esperienza giuridica compresa tra gli ultimi decenni del secolo XI e i nostri giorni. Essa ha sviluppato il diritto inteso come un organismo, dotato di una propria intrinseca capacità di crescita e mutamento grazie a un ceto di professionisti, in possesso di una educazione specifica e di spirito di corpo, capaci di sviluppare una dottrina e un linguaggio peculiari¹.

¹ Così, in sintesi, H. J. Berman, *Law and Revolution. The Formation of the Western Legal Tradition*, Harvard University Press, Cambridge 1983, soprattutto pp. 1-10. Berman ha poi ulteriormente sviluppato l'idea in *Law and revolution. 2. The Impact of Protestant Reformations on the Western Legal Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge (Massachusetts) 2003. Del primo volume esiste una traduzione italiana parziale a cura di E. Vianello, *Diritto e rivoluzione. La formazione della tradizione giuridica occidentale*, Il Mulino, Bologna 1987, mentre della seconda una traduzione completa a cura di D. Quagliani, *Diritto e rivoluzione. 2. L'impatto delle riforme protestanti sulla tradizione giuridica occidentale*, Il Mulino, Bologna 2010.

Parlare di tradizione giuridica significa porre l'accento sul fluire del tempo e delle generazioni, e quindi sull'esistenza di un vero patrimonio giuridico immateriale intergenerazionale². Significa però anche accettare un'idea di diritto che non ha nulla di astratto e immutabile, ed è invece per definizione in continuo mutamento, pur nel permanere di alcuni caratteri essenziali (quelli che abbiamo descritto). Non vi è da meravigliarsi, dunque, se alcuni aspetti del diritto si presentano, in passato, ben diversi da oggi, in particolare il rapporto fra giuridico e non giuridico.

Non si tratta soltanto di avvicinare il diritto e discipline e mondi non giuridici: diritto e letteratura, diritto e musica, diritto e arte³. Si tratta invece di riscoprire i nessi intimi che hanno legato intrinsecamente il diritto e altre discipline, fra cui quelle artistiche.

Così, per esempio, il ricorso all'autorità della letteratura, e in particolare della poesia, per molto tempo nella tradizione giuridica occidentale non è stato esornativo, ma sostanziale. Esso ha funzionato nei due sensi: non solo infatti il diritto si è prestato alla confezione di opere letterarie, ma si è avvalso della letteratura e della poesia come fonti di *auctoritates* capaci di fondare l'argomentazione giuridica⁴.

Il diritto inoltre ha regolato e regola le condizioni di legittimità dell'esercizio delle discipline non giuridiche, comprese quelle artistiche⁵.

Così, nella compilazione fatta preparare e approvata negli anni 529-534

² Sulla nozione di patrimonio rinvio a: C. Zendri, *Proprietà collettive e patrimonio nella tradizione giuridica occidentale moderna: appunti per una riflessione*, «Archivio Scialoja-Bolla», 2018, pp. 75-94; Id., *Ordinamento Consuetudine Patrimonio. Appunti di Storia dei Domini collettivi*, in «Il Cammino delle Terre Comuni». *Dalle leggi liquidatorie degli usi civici al riconoscimento costituzionale dei domini collettivi*, atti del convegno (Tarquinia, 8 giugno 2019) a cura di S. Rosati, Archeoares, Viterbo 2019, pp. 37-44; Id., *Verso la moderna nozione di patrimonio: Johannes Gryphiander (1580-1652)*, «Archivio Scialoja-Bolla», 2019, pp. 343-357; Id., *Conservazione del patrimonio e responsabilità familiari nella dottrina giuridica ed economica fra i secoli XVI e XVII: Johannes Gryphiander (1580-1652)*, «Archivio Scialoja-Bolla», 2020, pp. 239-247.

³ Su diritto e letteratura pionieristico è stato (almeno in Italia) il dossier monografico *Droit et littérature*, a cura di M. Cau e G. Marchetto, in «Laboratoire Italien. Politique et société», XIII, 2013; quanto alla più generale idea di diritto e arte, negli ultimissimi anni essa ha dato il nome a una rivista che copre i rapporti fra il diritto e l'arte, intesa nel senso più ampio e variegato: «LawArt. Rivista di Diritto, Arte, Storia / LawArt. Journal of Law, Art and History».

⁴ In sintesi, e conclusivamente, D. Quaglioni, *Licet alligare poetas. Formanti letterari del diritto fra medioevo ed età moderna*, in *Poesia e diritto nel Due e Trecento italiano*, a cura di F. Meier, E. Zanin, Longo, Ravenna 2019, pp. 209-219.

⁵ Lo spiega, a metà Trecento, Bartolo da Sassoferrato, il maggior giurista del suo tempo e, forse, non solo, in un sermone pronunciato in occasione del dottorato conferito a suo fratello. Per il testo e la sua interpretazione D. Quaglioni, *La giustizia nel Medioevo e nella prima età moderna*, Il Mulino, Bologna, 2004, pp. 85-87.

da Giustiniano, e conosciuta come *Corpus iuris civilis*, non mancano norme che disciplinano l'attività artistica⁶.

Lo stesso si può dire poi del diritto della Chiesa, il diritto canonico. Esso si è posto precocemente il problema dell'arte, anche in particolare delle arti figurative, e ha preteso di regolarne più o meno minutamente modi e contenuti⁷.

C'è però, credo, un primo fondamentale nesso fra arte e diritto, che discende dalla stessa definizione giustiniana: *ius est ars boni et aequi*⁸. Dunque, il diritto è arte. Verso la fine del secolo XII, Uguccione da Pisa fu autore di un famoso e influentissimo lessico, le *Derivationes*⁹. Il termine che attrae l'attenzione è *ars*, arte. Uguccione istituisce un nesso fra *arcus*, arco, e *ars*, arte. L'arco è l'arco semplice, a un fornice, curvato a regolare lo spazio, e, secondo Uguccione, derivante da *arceo*, *arcere*. La medesima origine avrebbe *ars*, in quanto disciplina capace di sottoporre a *regulae* e di limitare con esse l'azione degli uomini. Questa funzione sarebbe quindi la stessa sia per le arti liberali (fra cui naturalmente il diritto) sia per quello che Uguccione chiama *artificium*, in quanto prodotto con l'uso delle mani, evidentemente secondo determinate *regulae*¹⁰.

Quest'idea di un complesso di *regulae* si trova anche in un'altra importante opera lessicografica, del secolo XIV, il *Dictionarium iuris* di Alberico da Rosciate¹¹.

⁶ Così per la matematica il titolo rubricato *De maleficis et mathematicis* del *Codex Iustinianus* (Cod. 9, 18), e, per la rappresentazione di figure, il titolo *De statu et imaginibus* (Cod. 1, 24). Per rappresentazioni simboliche cristiane, potenzialmente blasfeme, *Nemini licere signum Salvatoris Christi vel in silice vel in marmore aut sculpere aut pingere* (Cod. 1, 8).

⁷ Una sintesi importante, che mostra in controluce tutto questo, è il classico studio di T. Verdon, *L'arte sacra in Italia. L'immaginazione religiosa dal paleocristiano al postmoderno*, Mondadori, Milano 2001; tuttavia, un'osservazione pertinente e penetrantissima è quella di G. Greshake, *Il Dio unitrino. Teologia trinitaria*, Queriniana, Brescia 2008, p. 625, che mostra anche cosa intendo con disciplina da parte del diritto canonico.

⁸ Dig. 1, 1, 1, 1.

⁹ Uguccione da Pisa, *Derivationes*, ed. crit. *princeps* a cura di E. Cecchini, *et alii*, 2 voll., Sismel, Firenze 2004 (Edizione Nazionale dei Testi Mediolatini, II, S. 1.6). Per inciso, il titolo *Derivationes* è lo stesso usato verso la metà del XII secolo da Osberno di Gloucester, per la sua opera più celebre, per cui si veda Osberno, *Derivazioni*, a cura di P. Busdraghi, *et alii*, 2 voll., Centro italiano Studi per l'Alto Medioevo, Spoleto 1996. Su Uguccione: E. Cecchini, *Introduzione*, in Uguccione ed. 2004, I pp. XXI-XXIV; A. Fiori, *Uguccio da Pisa*, in *Dizionario Biografico dei Giuristi Italiani (XI-I-XX secolo)*, a cura di M. L. Carlini, *et alii*, 2 voll., Il Mulino, Bologna 2013, II pp. 1997-1999.

¹⁰ Uguccione 2004, A 308 [15], p. 80: «Item arcus dicitur fornix, quia sit arca curvatione curvatus, et ab arceo hec ars -tis, quia regulis nos arceat, et est ars nostra liberalis, artificium quod est factum manibus».

¹¹ Per un suo profilo dopo il risalente lavoro di L. Prosdocimi, *Alberico da Rosate*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1, 1960, pp. 656-657; cfr. C. Storti, *Alberico da Rosciate*, in *Dizionario*

Alla voce *ars* scopriamo che essa è *collectio praeceptorum*, ma anche che *ars* è pure la scienza del diritto civile e, al contempo, *l'ars mechanica*, manuale¹².

A questo, occorre aggiungere che la funzione dell'arte è imitativa, per quanto possibile, e che essa è dottrina assunta *de infinitis*¹³.

Si noti anzi tutto che tutte le arti sono imitative, comprese quelle liberali, e che in ogni caso la funzione fondamentale di ogni arte è quella regolativa: si tratta di attività regolate e regolanti. Nello stesso tempo, però, le arti liberali non solo sono regolative, ma manifestano un ordine che le supera, quello dei comandamenti divini, dei *divina mandata*¹⁴.

Occorre osservare che *mandatum* corrisponde esattamente a ciò che noi traduciamo con *comandamento*¹⁵, e che, sembra di capire, questa capacità di manifestare i *mandata* dipende, in qualche modo, dalla funzione imitativa dell'arte. L'arte imita la natura che è creazione di Dio, e quindi anche Dio stesso, e attraverso questa imitazione regola e, nel caso almeno delle arti liberali, rende manifesti i comandamenti divini.

L'imitazione della natura nell'attività manuale può assumere una forma speciale, quella dell'arte e in particolare della pittura.

Uguccione ci ricorda che dipingere significa «*picturam facere vel picturam representare*»¹⁶. Da ciò deriva giustappunto *pictura* nel senso di *ymago*.

Ymago, immagine, è l'espressione della *species* di qualcosa¹⁷. *Species* designa la bellezza ovvero la forma di qualcosa o di qualcuno, e in particolare la forma propria o la qualità propria di qualcosa o qualcuno, risultante dalla combinazione degli accidenti e dalla disposizione delle parti¹⁸. In questo sen-

Biografico dei Giuristi italiani 2013, I, pp. 20-23.

¹² Alberico da Rosciate, *Dictionarium Iuris tam Ciuilis quam Canonici*, Venetiis, s.t., MDLXXXI., *sub voce Ars*: «Ars etiam dicitur scientia iuris ciuilis... Ars est collectio praeceptorum... Scientia nostra iuris ciuilis appellatur ars... Et dicitur ars mechanica, vt fullonis et sarcinatoris».

¹³ *Ivi*, *sub voce Ars*: «Ars imitatur quantum potest... Ars secundum Porphyrium est de infinitis sumpta doctrina».

¹⁴ *Ivi*, *sub voce Ars*: «Ars, liberalium artium diligenter quilibet debet doceri, quia per ea manifestantur diuina mandata».

¹⁵ Su questo: C. Zendri, *Novitates pariunt discordias. A proposito della nozione di "novum" nella tradizione giuridica fra medio evo ed età moderna*, «Laboratoire Italien. Politique et société», VI, 2005, pp. 37-54: 37.

¹⁶ Uguccione 2004, II, P 86 p. 940: «[1] Pingo -is -xi pictum, dipingere, picturam fecere vel picturam representare».

¹⁷ *Ibidem*: «[2] unde pictor, pictorius -a -um et hec pictura -e, ymago exprimens speciem alicuius rei».

¹⁸ *Ivi*, II, S 283 p. 1155: «[1] Specio -xi -ctum, considerare, sed non est in usu, et nunquam est dicendum spicio, sed specio, quod probatur per derivata, scilicet species, specimen, speculum et cetera. Et a specio hec species, idest pulcritudo vel forma, secundum quod dicitur 'species Priami

so, *species* sembra evocare le regole cui abbiamo accennato. Allo stesso tempo però, per Ugucione la *species* è differente dalla *veritas* della cosa. La *pictura* infatti sarebbe in certo qual modo una *fictura*, così che *pingere* sarebbe *fingere*, e il suo esito una *ymago ficta*, non la *veritas*¹⁹.

Più complessa è la dottrina di Alberico da Rosciate in pieno Trecento. Un primo punto importante è la netta distinzione fra pittura e scultura²⁰. Il fondamento (giuridico) di tale distinzione si trova nell'autorità del Codice giustiniano, e precisamente nella rubrica a *Cod.* 1, 24 (*De statuis et imaginibus*). Non si tratta però dell'allegazione del testo giustiniano, ma della Glossa ordinaria, che raccoglie l'esito di circa un secolo e mezzo di interpretazione, fra l'inizio del secolo XII circa e la metà del XIII²¹. Si tratta dunque di un rinvio alla scienza giuridica, vale a dire, stando a Giustiniano medesimo, all'*ars boni et aequi*²². Insomma, anche alla luce di quanto già detto, è come se l'arte fosse interpretata dall'arte.

Più in particolare, la glossa qui allegata definisce esattamente la differenza fra statua e immagine dipinta: mentre nel caso della scultura nulla vi è che non designi l'effigie dell'uomo, nel caso della pittura avviene il contrario²³. La distinzione è rafforzata dall'allegazione di un passo del Digesto, che afferma la possibilità di costituire un usufrutto su statue e immagini²⁴. Anche in questo caso il rinvio è all'insieme costituito da testo e Glossa. La Glossa in particolare ci offre l'interpretazione corrente verso la metà del secolo XIII e oltre, duplice nello stile dei Glossatori. Una prima possibilità interpretativa prevede che i due termini siano interscambiabili, così che, almeno nel contesto dato, non sia rilevante un'eventuale differenza. La seconda interpreta-

digna est imperio'. Item species dicitur propria forma, idest propria qualitas, que dignoscitur ex conventu accidentium et dispositione partium».

¹⁹ *Ivi*, II, P 86 p. 940: «[2] unde pictor, pictorius -a -um et hec pictura -e, ymago exprimens species alicuius rei; et dicitur pictura quasi fictura, sicut pingere quasi fingere, est enim ymago ficta, non veritas».

²⁰ Alberico MDLXXXI, *sub voce Imago*: «Imago differt a statua... Imago sola pictura».

²¹ *Ibidem*: «C. de statu. et imagi. Super rub.».

²² Così suona la celebre definizione di Celso ricordata da Ulpiano in *Dig.* 1, 1, 1, *pr.*: «*Ulpianus libro primo institutionum*. Iuri operam daturum prius nosse oportet, unde nomen iuris descendat. est autem a iustitia appellatum: nam, ut eleganter Celsus definit, ius est ars boni et aequi». Su Ulpiano almeno il classico F. Schulz, *Storia della giurisprudenza romana*, Sansoni, Firenze 1968, p. 194 e *ad indicem*. Per Celso, *ivi ad indicem*.

²³ Glossa «*Quia per rescripta*»: «Est differentia inter statuam et imaginem: quia in statua nihil est quod hominis effigiem non designet».

²⁴ Alberico MDLXXXI, *sub voce Imago*: «et ff. de usufr. l. statuæ et ibi no.». Il rinvio è a *Dig.* 7, 1, 41, *pr.*: «Statuæ et imaginis usum fructum posse relinqui magis est, quia et ipsæ habent aliquam utilitatem, si quo loco opportuno ponantur».

zione, invece, sottolinea che la statua è la figura dell'uomo, mentre la pittura è solo immagine²⁵. In particolare il termine *figura* è strettamente connesso al verbo *figere*, nel significato di figura dell'uomo e di forma della natura²⁶.

Alberico allega poi un altro passo, relativo al divieto, per i *potentes*, di impadronirsi di beni pubblici (in questo caso statue e immagini) per un uso privato²⁷.

Però i testi civilistici sembrano usare i due termini in modo promiscuo e quasi endiadico. Spetta al diritto canonico precisare la differenza. Non casualmente, infatti, Alberico nel suo *Dictionarium* a questo punto inserisce un'osservazione perentoria: per immagine si deve intendere solo la *pictura*, l'immagine dipinta. L'allegazione canonistica che segue mostra le ragioni di una distinzione tanto precisa. Si tratta, in sostanza, di un canone, il secondo, del titolo *De officio ordinarii* del *Liber Sextus Decretalium* di Bonifacio VIII (1298). Il testo, che risale al Secondo Concilio di Lione e precisamente a Gregorio X (1274), nella sua parte finale fa riferimento a una consuetudine alquanto singolare. In occasione della deposizione di un chierico, usava prelevare statue e immagini sacre dalla sua chiesa, gettarle a terra e tormentarle con spine e ortiche, quasi in segno di ulteriore punizione e umiliazione del chierico indegno. La costituzione lionese vieta, sotto la minaccia di gravi pene, una simile pratica²⁸. La distinzione attenta fra immagini e statue nasce certamente dalla volontà di reprimere la consuetudine di cui si è detto, senza distinguere se applicata a statue o dipinti.

Insomma, l'immagine dipinta è, per questa glossa, non solo differente ma in qualche modo inferiore rispetto a quella scolpita, perché segna una maggiore distanza dal modello. Al contempo, però, il termine stesso *imago* solo in un modo generico e improprio può adattarsi a una statua. Infatti, l'immagine in senso proprio è solo quella pittorica²⁹.

Questa "distanza", che separa l'immagine dal suo modello e marca un'insufficienza della funzione imitativa dell'arte e della pittura in particolare, conferisce però all'arte pittorica e alle sue creazioni un'autonomia altrimenti insperabile. Credo sia quanto si può implicitamente leggere in un passaggio

²⁵ Glossa «Statuae, et imaginis» *ad Dig.* 7, 1, 41, *pr.*: «Pro eodem ponas. 2. Vel dic statua, id est figura hominis: imago sola pictura».

²⁶ Ugucione MDLXXXI, II, F 42, 1 e 8, p. 442: «Fingo -gis -xi ... et hec figura -e: est figura hominis, forma naturae».

²⁷ *Dig.* 41, 1, 41.

²⁸ *Liber Sextus*, I, XVI, 2. Il testo si può leggere anche negli atti del II Concilio di Lione, in *Conciliorum Oecumenicorum Decreta*, a cura di G. Alberigo, *et alii*, EDB, Bologna 1991, p. 323.

²⁹ Alberico MDLXXXI, *sub voce Imago*: «Imago sola pictura».

in cui Alberico ricorda che per immagine si può intendere, ancora una volta per antonomasia, quella di Dio e dell'uomo³⁰. Infatti il *Dictionarium iuris* prosegue ricordando che Dio creò l'uomo a sua immagine e somiglianza³¹, secondo la Bibbia³². La creatura di Dio non è semplicemente una copia imperfetta del suo Creatore. Essa, pur conservando in sé l'impronta del suo divino fattore, è però indipendente da esso, e, per così dire, autonoma. E, proprio perché non perfetta copia (nello stesso senso in cui, lo abbiamo visto, un dipinto non può essere del tutto fedele all'originale), può però avere una sua vita; la sua stessa imperfezione le consente di essere qualcosa di diverso dal suo modello, e quindi di esistere indipendentemente da esso.

Che le cose stiano così, è provato, mi pare, da alcune allegazioni *ad adiuvandum*. Mi riferisco, in particolare, a un passo del Decreto di Graziano. Di primo acchito esso sembra significare solo che, talvolta, la parola *imago* è utilizzata come sinonima nelle locuzioni *imago Dei* e *imago hominis*³³. In realtà siamo di fronte a un testo attribuito ad Agostino, in cui il problema era il rapporto tra uomo e donna, e in particolare la pretesa superiorità dell'uomo in quanto immagine di Dio, mentre la donna sarebbe confinata in altra posizione e altro ruolo³⁴. Insomma, e certo per ragioni che ai nostri occhi paiono inaccettabili, proprio negare alla donna di essere *imago Dei*, poiché essa sarebbe solo *imago viri*, finisce per dare alla donna stessa, almeno rispetto a Dio, un'esistenza indipendente, o, se non altro, più indipendente rispetto a quella del *vir*.

Quindi potremmo dire che l'immagine, allo stesso tempo, è e non è l'oggetto rappresentato. Questo statuto giuridico dell'immagine è confermato da alcune altre osservazioni di Alberico. Prima di tutto il termine immagine è talora utilizzato per designare gli inganni, le illusioni di matrice diabolica³⁵. Anche in questo caso il termine segna una inadeguatezza rispetto al modello. Però, qui è l'autonomia dell'immagine a uscirne compromessa. Mentre l'immagine di Dio è differente dall'originale, ma questa differenza le consente di assumere un'esistenza che è insieme compiutamente reale e autonomamente valida, il tratto caratterizzante dell'immagine frutto di illusione diabolica è proprio quello illusorio³⁶. L'immagine diabolica è solo un inganno, un'illusione ispirata dal demonio.

³⁰ *Ibidem*: «Quandoque ponitur pro imagine Dei et hominis».

³¹ *Ibidem*: «Vnde dicitur: creavit Deus hominem ad imaginem et similitudinem suam».

³² *Ibidem*. Il riferimento è naturalmente a *Gen.* 1, 26-27.

³³ *Decr. Grat.*, C. XXXIII, q. v, can. 13.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Alberico MDLXXI, *sub voce Imago*: «Quandoque ponitur pro ludificatione artis diabolicae».

³⁶ Questo è vero soprattutto per il lungo canone 14 in *Decr. Grat.* C. XXVI, q. V.

Una distanza e un'autonomia sono affermate da Alberico anche quando pretende di risolvere l'immagine nella memoria del modello³⁷. Nella tradizione cristiana, le immagini sono venerate in memoria e ricordo, e solo in questo senso sono limitato oggetto di adorazione³⁸. Anche questo, dunque, sembra porre una distanza, a ben vedere incommensurabile, fra immagine e modello.

Al contempo, questa distanza (in un certo senso metafisica) non deve essere tale da rendere immagine e modello privi di una immediata connessione. Lo dimostra un testo raccolto da Graziano³⁹. Si tratta del divieto di rappresentare il Cristo in forma di agnello, secondo l'uso più antico, con la giustificazione che, nell'età della Grazia, in cui il popolo di Dio ha ricevuto la pienezza della Legge, quell'uso è ormai inaccettabile e quindi è necessario rappresentare il Redentore nella sua immagine umana.

Alberico sottolinea che l'immagine può dunque essere immagine di animali bruti, ma anche l'immagine della ragione stessa, cioè immagine di essere umano, in questo caso quella del Cristo⁴⁰. Ma il testo, a dire il vero, mostra la necessità di un rapporto di fedele rappresentazione tra immagine e oggetto rappresentato: *imago* equivale a *similitudo*⁴¹.

Insomma, il diritto sembra riflettere intorno ai problemi che solleva la rappresentazione artistica, e pittorica in particolare, assumendo certamente come sfondo l'esperienza che i giuristi potevano avere dell'arte, ma argomentando (e questo è interessante) sulla base di autorità esclusivamente giuridiche o, al massimo, scritturali⁴².

Se consideriamo Bartolo da Sassoferrato, il maggior giurista del Trecento e non solo, troviamo la formulazione molto chiara dell'idea di un primato della scienza civile (il diritto dei *doctores*) sulle altre scienze, e a maggior ragione su

³⁷ Alberico MDLXXXI, *sub voce Imago*: «Quandoque pro memoria».

³⁸ *Decr. Grat.* D. II c. 28 *De consecr.*

³⁹ *Decr. Grat.* D. II c. 29 *De consecr.*

⁴⁰ Alberico MDLXXXI, *sub voce Imago*: «Imago quandoque ponitur pro picturis bestiarum. de conse. dist. 3. c. sextam. Quandoque pro imagine rationis, ut ibi prope fin.». Per l'allegazione si veda la nota precedente.

⁴¹ *Ivi*: «Imago, idest similitudo».

⁴² Come è il caso del testo citato alla nota precedente, dove un passo della Lettera ai Romani è allegato fra due autorità giuridiche, una civilistica (dal Codice di Giustiniano) e una canonistica (dal Decreto di Graziano): «Imago, idest similitudo C. ad legem Iul. Viscel. l. 1. [= *Cod.* 9, 21 (*Ad legem Viselliam*), 1]. Qui vere sunt filii, praesciti, et praedestinati, sunt conformes imaginis filii Dei. ad Ro. 8. [*Ad Rom.* 8, 28-30] de poe. distin. 4. si ex bono [*Decr. Grat. de poen.* D. IV can. 8; una nuova edizione critica in *Gratian's "Tractatus de penitentia". A New Latin Edition with English Translation*, edited and translated by A. A. Larson, Catholic University Press, Washington D. C. 2016, pp. 218-226]».

quelle attività che scienze non erano considerate, come la pittura. In un celebre discorso pronunciato da Bartolo in occasione del conferimento del titolo dottorale a suo fratello, questo primato è spiegato facendo parlare la stessa *scientia civilis*, che si qualifica come regina. La ragione di questo primato risiede nel fatto che essa sostiene tutte le altre, ma non è sostenuta da nessuna. Detto altrimenti, è la scienza giuridica a porre le condizioni di legittimità dell'esercizio delle altre scienze e arti, pittura compresa⁴³.

Il diritto condiziona la pittura profondamente, a volte in modo decisivo. Si pensi alla pittura infamante studiata da Gherardo Ortalli⁴⁴. Sulla base di studi più risalenti di Aldo Mazzacane, Piero Fiorelli e Peter Landau, Ortalli ha ricordato che la diffusione della pittura infamante coincide con la formazione di una precisa dottrina (giuridica) dell'infamia⁴⁵. Di qui la differente declinazione della pittura infamante, in dipendenza dalla natura e gravità dei crimini⁴⁶. Di qui anche la predilezione per la pittura infamante in caso di contumacia⁴⁷.

Lo stesso Ortalli ha richiamato l'attenzione sulla, diciamo così, tendenza espansiva dell'infamia derivante dalle pitture: essa finiva per colpire, in qualche modo, anche il pittore, con un processo simile a quello che interessava gli esecutori di giustizia⁴⁸.

C'è anche un altro aspetto da considerare, messo in luce dalla storiografia: la necessità, tipica della pittura infamante, di realizzare ritratti somiglianti, deve aver favorito il rinnovamento della ritrattistica⁴⁹.

Ortalli confuta un nesso così stretto, e ritiene che invece a permettere l'identificazione dell'infamato fosse, soprattutto, la scrittura, il *titulus* che accompagnava le immagini⁵⁰.

Ciò mi pare coerente con quanto abbiamo letto nelle fonti di diritto comune: si riconosce certamente il valore della somiglianza, ma non se ne negano i limiti. Anzi, la pittura (a differenza della scultura) è considerata ontologicamente carente di una piena conformità al modello. Questo, fra l'altro, mi pare consenta di comprendere meglio il riconosciuto ruolo principe della scultura (e non della pittura) nell'evoluzione del ritratto e della ritrattistica,

⁴³ Il sermone bartoliano è stato studiato in modo approfondito da Quagliani 2004, pp. 85-87.

⁴⁴ Il libro di Ortalli fu pubblicato per la prima volta nel 1979, ora riedito e ampliato: *La pittura infamante. Secoli XIII-XVI*, Viella, Roma 2015.

⁴⁵ Ortalli 2015, p. 27.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 30-35.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 66-70.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 81-84.

⁴⁹ *Ivi*, p. 88.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 88-102.

ricordato proprio da Ortalli⁵¹. Potrebbe anche contribuire a spiegare lo scarso peso avuto dalla pittura nel sortilegio delle immagini⁵².

Mi si permetta di soffermarmi (molto rapidamente) su alcuni esempi trecenteschi che forse aiuteranno a comprendere l'osmosi esistente fra il linguaggio artistico-pittorico e quello giuridico. Consideriamo i celebri affreschi senesi di Ambrogio Lorenzetti, noti tradizionalmente come *Allegorie del buono e del cattivo governo*. Al di là della correttezza di una simile dizione⁵³, a noi interessano alcune osservazioni, fra cui la presenza di vasti cartigli e, più in generale, testi che fanno parte integrante del ciclo pittorico. Giustamente Chiara Frugoni e Gabriella Piccinni, in due diversi recentissimi tentativi di interpretazione complessiva, procedono a studiare, parallelamente, le immagini e le iscrizioni. Ma quali funzioni svolgono tali iscrizioni? Se teniamo in conto la lezione dei testi fin qui studiati, almeno due. Da un lato, colmano l'insufficienza della rappresentazione pittorica. Dall'altro, però, mi sembra che facciano qualcosa di più, e che la chiave di questa seconda funzione sia riposta, una volta ancora, nella tradizione giuridica. La collocazione di testi o singole parole in corrispondenza di rappresentazioni fondamentali svolge, mi pare, lo stesso compito che la tradizione giuridica ha assegnato alle glosse⁵⁴. Se queste ultime, infatti, hanno per scopo quello di spiegare (nel senso letterale di *explicare*) il significato delle parole e dei loro nessi⁵⁵, e se in particolare

⁵¹ *Ivi*, pp. 88-89.

⁵² *Ivi*, pp. 110-111.

⁵³ Sulla questione e su tutta l'opera è tornata di recente Chiara Frugoni, con *Paradiso vista Inferno. Buon Governo e Tirannide nel Medioevo di Ambrogio Lorenzetti*, Il Mulino, Bologna 2019. Ancora più recentemente, e con posizioni sovente differenti rispetto a quelle della Frugoni, G. Piccinni, *Operazione Buon Governo. Un laboratorio di comunicazione politica nell'Italia del Trecento*, Einaudi, Torino 2022. Quanto alla lettura "giuridica" degli affreschi senesi, essa sembra essersi concentrata soprattutto su un'interpretazione alla luce del diritto proprio senese, e assai meno (come invece si cerca di suggerire nel testo) sul diritto comune. A ogni modo, oltre ai puntuali contributi di M. Ascheri, *Statuten, Gesetzgebung und Souveränität. Der Fall Siena*, in *Statuten, Städte und Territorien zwischen Mittelalter und Neuzeit in Italien und Deutschland*, a cura di G. Chittolini, D. Willoweit, Duncker & Humblot, Berlin 1992, pp. 113-156; M. Ascheri, R. Funari, *Il proemio dello Statuto comunale del 'Buon Governo' (1337-39)*, «Bullettino Senese di Storia Patria», XCVI, 1989, pp. 350-364, rimane classico il contributo di A. Riklin, *Ambrogio Lorenzetti's politische Summe*, Stampfli, Bern 1996, soprattutto pp. 65-87.

⁵⁴ Dunque qualcosa di diverso e di più di una guida di viaggio, come suggerisce Piccinni 2022, pp. 9-18.

⁵⁵ Così Ugucione 2004, G 78 [1-3], p. 536. In fondo è questo l'uso che ne fa anche la critica moderna. Si vedano i saggi di M. Seidel, «Dolce vita». *Il ritratto dello stato senese dipinto da Ambrogio Lorenzetti*, e *Vanagloria*, in Id., *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*. I. *Pittura*, Marsilio, Venezia 2003, pp. 245-292 e 293-340. Un'interpretazione giuridico-politica dell'immagine della Giustizia in M. Sbriccoli, *La benda della Giustizia. Iconografia, diritto e leggi penali dal medioevo*



1. Ambrogio Lorenzetti, *Buon Governo*, 1338-1339. Siena, palazzo Pubblico, sala del Buon-governo.

esse conseguono questo risultato di volta in volta correggendo, ampliando o restringendo il significato delle parole a cui sono apposte⁵⁶, ciò accade anche per quelle vere e proprie glosse apposte dal Lorenzetti. Per limitarsi al Buon Governo (fig. 1): l'allegoria di *Sapientia*, che sovrasta l'immagine della giustizia, non solo ci permette di capire chi sia un personaggio di altrimenti difficile identificazione, ma apre una prospettiva interpretativa che altrimenti resterebbe chiusa. Come, infatti, dimenticare che l'arte professata dai giuristi è appunto la giustizia, la quale, per le sue caratteristiche, è proclamata all'inizio del Digesto *vera philosophia*?⁵⁷

E questa Giustizia, di proporzioni monumentali, che siede sotto la Sapienza (fig. 2), con gli occhi rivolti a essa, glossata dal primo versetto del Libro della Sapienza («Diligite iustitiam, vos qui iudicatis terram»), può ben essere interpretata, grazie a queste glosse, come quella *iustitia* da cui *ius appellatum*, di cui ancora parla il Digesto⁵⁸. Infatti, fine del *iudicium* è proprio il *ius dicere*, che deriva da *iustitia*. Che questa maestosa Giustizia tenga in equilibrio i piatti di una bilancia, su cui si trovano altre due figure

all'età moderna, in *Ordo iuris. Storia e forme dell'esperienza giuridica*, Giuffrè, Milano 2003, pp. 41-95, soprattutto pp. 63-69. Importante, anche metodologicamente, M. M. Donato, *Ancora sulle 'fonti' nel Buon Governo di Ambrogio Lorenzetti: dubbi, precisazioni, anticipazioni*, in *Politica e cultura nelle repubbliche italiane dal medioevo all'età moderna*, atti del convegno (Siena, palazzo Pubblico, 24-25 febbraio 1997) a cura di S. Adorni Braccesi, M. Ascheri, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, Roma 2001, pp. 43-79.

⁵⁶ Si veda la gl. *Interpretationem a Dig.* 1, 2, 1.

⁵⁷ *Dig.* 1, 1, 1, *pr.*-1.

⁵⁸ *Dig.* 1, 1, 1, *pr.*



2. Ambrogio Lorenzetti, *Giustizia*, particolare de *Il Buon Governo*, 1338-1339. Siena, palazzo Pubblico, sala del Buongoverno.

allegoriche, glossate rispettivamente come Giustizia commutativa e Giustizia distributiva si può spiegare certamente con la tradizione teologica e filosofica, ma anche, e per certi aspetti mi pare meglio, con quella giuridica (che per altro nutre le altre)⁵⁹.

⁵⁹ Quaglion 2004.



3. Ambrogio Lorenzetti, *Giustizia*, particolare del piatto destro della bilancia, 1338-1339. Siena, palazzo Pubblico, sala del Buongoverno.

Da un lato occorre ricordare la definizione di Giustizia tramandata dalle Istituzioni giustiniane, come «constans et perpetua voluntas ius suum cuique tribuens»⁶⁰. Dall'altra, a quanto abbiamo già detto sarà bene aggiungere che la *iuris prudentia* (chiamata anche *civilis sapientia*) consiste

⁶⁰ *Inst.* 1, 1, 1, *pr.*



4. Ambrogio Lorenzetti, *Giustizia*, particolare del piatto sinistro della bilancia, 1338-1339. Siena, palazzo Pubblico, sala del Buongoverno.

nella *notitia* delle cose divine e umane, nella *scientia* del giusto e dell'ingiusto⁶¹. Inoltre, questa *scientia* che è anche *sapientia* (e *sapientes* sono chiamati i suoi cultori), per essere *scientia* e *sapientia* del *ius*, si articola nei tre celebri precetti: «honeste vivere, alterum non laedere, suum cuique

⁶¹ *Inst.* 1, 1, 1, 1.

tribuere»⁶². Aggiungiamo infine che la funzione dei giuristi, quale si può leggere descritta nel Digesto, consiste precisamente nel distinguere l'equo dall'iniquo, il lecito dall'illecito, rendendo gli uomini buoni non solo con il timore delle pene, ma con le esortazioni che nascono dalle ricompense⁶³.

Vediamo dunque le allegorie del Lorenzetti: sul piatto di sinistra della bilancia la Giustizia distributiva incorona un buono (ricompensa) e decolla un malvagio (pena, fig. 3). Il buono riceve la corona, segno di onore (*honos*) e quindi, possiamo dire, vive *honeste*. Il malvagio ha perduto una daga, con cui, evidentemente *laedebat alterum* (forse il buono incoronato, come suggerisce la Frugoni?)⁶⁴. Sul piatto di destra la Giustizia commutativa consegna a due personaggi uno staio, una stadera e una canna, tutti dunque strumenti di misura (fig. 4). Si tratta ancora di dare a ciascuno il suo, naturalmente. In questo caso di misurare correttamente. Mi pare che giustamente Chiara Frugoni abbia ricordato le prediche di Bernardino di Siena, specchio, fra l'altro, di pratiche non sempre eque, fra cui quella di disporre di due stai, uno minore per vendere e uno maggiore per comprare. Forse questo passo ci offre la chiave per una più fine interpretazione: la Giustizia consegna unità e strumenti di misura a due personaggi. Certamente, ciò avviene perché l'atto stesso di misurare presuppone una relazione con altri. Però, osserviamo che gli strumenti di misura sono rispettivamente di peso, lunghezza e capacità (cioè assolvono a ogni comune e possibile misurazione, che avviene, appunto, giuridicamente, *pondere, numero et mensura*), e poi che ognuno dei due personaggi (venditore e acquirente?) rispettivamente e *mutatis mutandis*, è tenuto a usare lo stesso strumento per lo stesso tipo di merce, indipendentemente che stia comprando o vendendo. Un'ultima osservazione: commutare significa, anche rendere a ciascuno bene per bene e male per male: infatti, si ricordi un passo evangelico (*Luca 6, 36*): «Eadem quippe mensura, qua mensi fueritis, remetietur vobis». Per inciso, il versetto in questione fa parte dello stesso capitolo VI del Vangelo di Luca in cui si legge il celebre monito contro l'usura e ripreso dai giuristi: «mutuum date, nihil inde sperantes»⁶⁵. E il nesso doveva essere assai più stretto nella mente di uomini del XIV secolo, perché non era ancora entrata nell'uso la suddivisione del testo biblico in versetti⁶⁶,

⁶² *Inst.* 1, 1, 1, 3.

⁶³ *Dig.* 1, 1, 1, 1.

⁶⁴ Frugoni 2019, pp. 66-67.

⁶⁵ *Luca 6, 35*.

⁶⁶ Introdotta solo nel secolo XVI, e, per quanto qui interessa, nella quarta edizione della *Vulgata* curata da Robert Estienne nel 1551.



5. Ambrogio Lorenzetti, *Concordia*, particolare delle due corde intrecciate, 1338-1339. Siena, palazzo Pubblico, sala del Buongoverno.

così che stiamo parlando “solo” di parole che si leggono nello stesso capitolo del Vangelo, e non (ancora) in differenti versetti, o almeno non in versetti che abbiano raggiunto una netta e definitiva distinzione e organizzazione.

Qualche altra osservazione, solo di passaggio. Le due corde, che scendono dalle cintole delle due personificazioni allegoriche della giustizia distributiva e di quella commutativa, di colore rispettivamente bianco e rosso, come le rispettive vesti, e che si intrecciano poi in un'unica corda impugnata da *Concordia*, non hanno (forse) solo a che fare con la paretimologia di *concordia* da *cum chorda*, ricordata da Chiara Frugoni (e criticata dalla Piccinni) e che rimanda all'armonia⁶⁷. Il loro colore mi pare corrisponda infatti alla distinzione fra la giustizia alta, di sangue, la cui allegoria infatti indossa un abito rosso con corda rossa, e giustizia bassa, che non implica versamento di sangue, e che invece veste di bianco con corda bianca (fig. 5)⁶⁸. Quanto a *Concordia*, al di là di ogni etimologia e paretimologia, non sarà male ricordare che la principale opera canonistica porta il titolo di *Concordia discordantium canonum*, ed è costruita proprio sulla ricerca della concordia, intesa nel senso di armonia come la intende la Frugoni sulla scorta di Quintiliano e Dante⁶⁹.

⁶⁷ Frugoni 2019, pp. 70-73. Piccinni 2022, pp. 69-70.

⁶⁸ Sul valore simbolico del rosso si veda P. Grison, *Rouge*, in *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures couleurs, nombres*, 4 voll., Laffont, Paris 1974, IV, pp. 126-130: 127, 129. Per il bianco, A. Gheerbrant, *Blanc*, *ivi*, I, pp. 203-207: 207.

⁶⁹ Frugoni 2019, p. 72.

Non dobbiamo però dimenticare il diritto civile. Giustiniano, con la costituzione *Deo auctore*, aveva autorizzato proprio le interpolazioni dei testi raccolti dai suoi compilatori, al fine di realizzare l'armonia della tradizione giuridica che andava raccogliendo⁷⁰. Quest'idea fu sintetizzata nella terzina dantesca⁷¹:

«Cesare fui e son Iustiniano,
che, per voler del primo amor ch'ì sento,
d'entro le leggi trassi il troppo e 'l vano».

Dunque, si tratta di levare il troppo e il vano. *Concordia* è qui raffigurata mentre stringe in mano la fune risultante dall'intreccio delle due corde citate poco sopra, quella rossa e quella bianca, e mentre tiene in grembo un oggetto, che la Frugoni interpreta come una cassetta da carpentiere da cui spunterebbe una pialla. Sulla cassetta è dipinta la parola *Concordia*. Chiara Frugoni ha visto bene nel contrapporre a questo oggetto la sega di *Divisio*, nell'affresco dedicato alla Tirannide. Ma ha trascurato di sottolineare che la pialla rinvia non tanto all'appianamento delle discordie, quanto alla rimozione di ciò che è inutile e dannoso, in modo da permettere a due pezzi di combaciare esattamente, proprio come Giustiniano e Dante volevano. E poi ha mal interpretato l'attrezzo. Non di una cassetta da carpentiere contenente una pialla si tratta, ma solo di una pialla, anzi di un piallone di grandi dimensioni⁷².

L'arte sembra parlare anche, se pure certamente non solo, la lingua del diritto e della giurisprudenza⁷³. E il diritto sembra sforzarsi, lo abbiamo visto, di parlare la lingua dell'arte, o almeno di adattarvi.

Concludendo, torniamo dunque alla dottrina. Non però alla dottrina giuridica quale la pensiamo di solito, o almeno non subito. La dottrina che vorrei qui presentare è anzitutto quella del *De pictura* di Leon Battista Alberti. All'inizio del II libro Alberti scrive⁷⁴:

⁷⁰ Cod. 1, 17, 1.

⁷¹ Dante Alighieri, *Commedia*. III. Paradiso, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano 2021, VI, 10-12.

⁷² Qualche riferimento in G. Šebesta, *La via del legno*, in *Scritti etnografici di Giuseppe Šebesta*, Museo degli usi e costumi, San Michele all'Adige 1991, pp. 561-611: 586-588. Non si inganna sull'oggetto Sbriccoli 2003, p. 67. Nemmeno si inganna Piccini 2022, p. 16.

⁷³ Il problema di questa lingua è stato posto e impostato da D. Quagliani, *La lingua della giurisprudenza*, Il Mulino, Bologna 2010.

⁷⁴ Leon Battista Alberti, *De pictura*, ed. a cura di C. Grayson, Laterza, Roma-Bari 1975, II, p. 45.

«Ostendendum censeo quam sit pictura non indigna, in qua omnem operam et studium consumamus. Nam habet ea quidem in se vim admodum divinam non modo ut quod de amicitia dicunt, absentes pictura praesentes esse faciat, verum etiam defunctos longa post saecula viventibus exhibeat».

Insomma, la pittura è arte di rendere presenti, almeno nel ricordo, gli assenti: qualcosa che abbiamo già trovato in Alberico da Rosciate⁷⁵.

Ancora⁷⁶:

«Has ergo laudes habet pictura, ut ea instructi cum opera sua admirari videant, tum deo se paene simillimos esse intelligant. Quid, quod omnium artium vel magistra vel sane praecipuum pictura ornamentum est? Nam architectus quidem epistilia, capitula, bases, columnas fastigiaque et huiusmodi caeteras omnes aedificiorum laudes, ni fallor, ab ipso tantum pictore sumpsit. Pictoris enim regula et arte lapicida, sculptor, omnesque fabrorum officinae omnesque fabriles artes diriguntur. Denique nulla paene ars non penitus abiectissima reperietur quae picturam non spectet, ut in rebus quicquid adsit decoris, id a pictura sumptum audeam dicere. Sed et hoc in primis honore a maioribus honestata pictura est ut, cum caeteri fere omnes artifices fabri nuncuparentur, solus pictor in fabrorum numero non esset habitus... Sunt quidem cognatae artes eodemque ingenio pictura et sculptura nutritae. Sed ipse pictoris ingenium, quod in re longe difficillima versetur, semper praeferam... est pingendi ars profecto liberalibus ingeniis et nobilissimis animis dignissima».

Si rinnova dunque il nesso fra pittura e scultura, e la competizione fra esse, problema che qui vediamo risolto in favore della pittura (a differenza di ciò che abbiamo visto nella lessicografia giuridica). Al di là della differente soluzione, che il problema si ponga in modo così vivo mi pare interessante in sé, soprattutto perché individua una sorta di diarchia su cui dovremo fra poco dire qualcosa.

Soprattutto, però, la pittura è arte regina, nel senso che essa sostiene e alimenta le altre, in qualche modo le legittima e ne pone le condizioni di esistenza, mentre non è vero il contrario. E questo è talmente vero che essa sfugge, secondo Alberti, ai limiti delle altre arti meccaniche, sia perché il pit-

⁷⁵ Alberico MDLXXXI, *sub voce Imago*: «Quandoque pro memoria».

⁷⁶ Alberti 1975, II, 26-28, pp. 47 ll. 8-20, 51 ll. 4-6 e 20-21.

tore, secondo la tradizione, non è un *faber*, sia perché, proprio per queste sue caratteristiche, essa ben si adatta anche *liberalibus ingeniis*, alle intelligenze che coltivano le arti liberali.

Abbiamo visto nella lessicografia giuridica dei secoli XII-XIV la dicotomia fra l'arte che è attività dell'intelletto e quella che, per usare le mani, si sostanzia in *artificium*⁷⁷. Ma abbiamo anche visto Bartolo da Sassoferrato esaltare la *sapientia civilis* in un sermone dottorale, verso la metà del Trecento, quale scienza perfetta, regina, che sorregge tutte le altre senza esserne sorretta, con forse (forse, però!) la sola eccezione della teologia⁷⁸.

Non mi pare si debba aggiungere molto: il giudizio dell'Alberti sulla pittura richiama molto da vicino quello di Bartolo sulla giurisprudenza civile. Entrambe, arte pittorica e *civilis sapientia*, sostengono e legittimano le altre, nei rispettivi campi. Entrambe condividono la loro eccellenza con un'altra disciplina, la teologia e la scultura. Vero è che Alberti dichiara di preferire comunque la pittura, mentre Bartolo sembra dire che la teologia sia superiore alla *civilis sapientia* (ma ne è poi davvero convinto?). Entrambe, inoltre, hanno qualcosa di divino. Tenendo conto della formazione giuridica di Alberti (che è fra l'altro autore di un *De iure*), non parrà forse troppo strano ritrovare qui la «lingua della giurisprudenza», parlata però dalla pittura e per la pittura. Insomma, e considerando che *ratio* significa certo facoltà razionale, ma anche *ragione*, cioè diritto⁷⁹, possiamo forse concludere che se certamente la *ratio*, cioè il diritto, si fa carico dell'arte dell'immagine e del suo linguaggio, anche quest'ultima arte, assimilando la lingua della ragione-diritto, diventa davvero, e in un senso interessante, *imago rationis*.

⁷⁷ Si vedano più sopra le osservazioni di Ugucione da Pisa e Alberico da Rosciate (note 10 e 12).

⁷⁸ Bartolo da Sassoferrato, *Sermo in doctoratu domini Bonaccursij fratris sui*, in *Consilia, quaestiones et tractatus*, Avgvstae Tavrinoꝝ, s.t., 1589, c. 224rA-224vB; 224rB.

⁷⁹ Su questo e molto altro, diffusamente, P. Fiorelli, *Intorno alle parole del diritto*, Giuffrè, Milano 2008.

L'ITALIA NORD-OCCIDENTALE
TRA SAVOIA E VISCONTI

Simone Bonicatto

Alcune riflessioni sull'arte profana di primo Quattrocento tra ducato di Savoia e marchesato di Saluzzo

RIASSUNTO: Nel corso della prima metà del XV secolo, la pittura profana dei territori dell'arco alpino occidentale risulta possedere una sostanziale omogeneità nella scelta dello sfondo in cui ambientare scene narrative o celebrazioni araldiche: un verziere che si staglia su di un irrealistico ma luminoso fondale bianco. Attraverso l'indagine dell'insieme dei cicli affrescati, molti dei quali recentemente emersi, il presente contributo si pone l'obiettivo di illustrare le specificità e le possibili origini di tale scelta decorativa, che connota la quasi totalità degli esemplari di pitture in dimore private o castelli a partire dal 1420 circa.

ABSTRACT: During the first half of the 15th century, secular painting in the territories of the western alpine arc displays a remarkable consistency in its selection of background settings for narrative scenes and heraldic celebrations. The chosen backdrop consists of a lush garden trellis set against an ethereal, luminous white surface. Through a comprehensive exploration of fresco cycles, including recently discovered examples, this study endeavors to shed light on the unique characteristics and potential origins of this distinctive decorative motif. Notably, this artistic choice pervades the vast majority of artworks found in private residences and castles dating from around 1420 onwards, providing valuable insights into the artistic preferences and cultural milieu of the time.

Negli ultimi vent'anni, in Piemonte, si sono moltiplicati i ritrovamenti di affreschi e soffitti dipinti in castelli o dimore urbane signorili databili principalmente tra Tre e Quattrocento. Parallelamente, anche sulla spinta fornita

* Il presente intervento prende le mosse da una serie di riflessioni maturate assieme a Marco Fratini e che hanno nel frattempo trovato una prima redazione nell'articolo: S. Bonicatto, M. Fratini, *Per un nuovo profilo della pittura profana nelle Alpi occidentali: indagine su un modello decorativo nelle dimore di primo Quattrocento*, «Iconographica», XXI, 2022, pp. 39-50. Per questo intervento è doveroso il ringraziamento ad Andrea De Marchi, Frédéric Elsig, Bernardo Oderzo Gabrieli e Marco Fratini per gli aiuti e i consigli. Sono, inoltre, riconoscente a Rosalba Belmondo e all'arch. Paolo Fissore per la cortesia e la disponibilità rivoltemi nel corso delle ricerche saviglianesi.

dalla mostra del 1999 dedicata agli affreschi di Frugarolo (analizzati in questa sede da Camilla Baldi), si sono via via susseguiti studi dedicati al tema della pittura profana nella regione e, in particolare, nell'arco alpino occidentale tra Piemonte e territori francesi e svizzeri un tempo sottoposti al ducato di Savoia. Tra questi, meritano di essere segnalati innanzitutto i contributi di Simonetta Castronovo che, ancora di recente, ha dedicato ad un ciclo profano (le storie tratte dal *Girart de Vienne* già presso il castello di Cruet in Savoia) una mostra presso il Museo Civico di Torino, oltre alle pubblicazioni di Giovanni Donato e Luisa Clotilde Gentile dedicate al finora trascurato mondo dei soffitti lignei dipinti¹. Tuttavia, sono ancora molti gli interrogativi da risolvere riguardanti l'arte profana di questi territori, data la mancanza di studi che analizzino nel dettaglio le singole testimonianze, e soprattutto di ricerche di più ampio respiro che indaghino il complesso delle manifestazioni pittoriche e le loro evoluzioni all'interno di una particolare area politica.

In questa sede, si è quindi ritenuto più utile non porre l'attenzione su un singolo esemplare, bensì presentare una nutrita serie di casi e una prima analisi sul contesto della pittura profana di primo Quattrocento nei territori compresi tra ducato di Savoia, principato di Savoia-Acaia ("riassorbito" dal ducato sabauda nel 1418) e marchesato di Saluzzo (entrato nell'orbita del

¹ *Le stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del Medioevo*, catalogo della mostra (Alessandria, Complesso Conventuale di San Francesco, 16 ottobre 1999 - 9 gennaio 2000) a cura di E. Castelnuovo, Electa, Milano 1999; S. Castronovo, *Pittura murale e soffitti dipinti nei castelli, caseforti e edifici civili di Piemonte, Valle d'Aosta e Savoia (fine XIII - metà XVI secolo)*, in *Le décor peint dans la demeure au Moyen Âge*, atti del convegno (Angers, 15-16 novembre 2007), pubblicazione online http://expos.maine-et-loire.fr/culture/peintures_murales; *Carlo Magno va alla guerra. Le pitture del castello di Cruet e il Medioevo cavalleresco tra Italia e Francia*, catalogo della mostra (Torino, Museo Civico d'Arte Antica, 29 marzo - 16 luglio 2018) a cura di S. Castronovo, Libreria geografica, Novara 2018; in ultimo S. Castronovo, *Temi cavallereschi nella produzione figurativa di Piemonte e Savoia tra XIII e XIV secolo. Aggiornamenti*, in *Temi epici e cavallereschi in Italia. Tra letteratura e immagini (XII-XV secolo)*, atti delle giornate di studio (Lausanne, Université de Lausanne, 29-30 novembre 2018) a cura di I. Molteni, I. Quadri, Padova University Press, Padova 2021, pp. 139-184. Per quanto riguarda i soffitti, si rimanda alla notevole ed esemplare monografia su un soffitto piemontese, sito in una casa già dell'aristocrazia della ricca città di Chieri, a poca distanza da Torino: *Quando i cavalli avevano le mani. Il soffitto quattrocentesco di Giovanardo Bertone a Chieri*, a cura di G. Donato, Comune, Chieri 2019 con ampia bibliografia. In ultimo: L. C. Gentile, *Plafond peints médiévaux en Piémont. Des découvertes en constante évolution*, in *De l'Aragon au Frioul: esquisse d'une géographie des plafonds peints médiévaux*, atti del convegno di Studi del RCPMP (Lagrasse, ottobre 2015) a cura di M. Bourin, M. Pérez-Simon, G. Puchal, Éditions de la Sorbonne, Paris 2021 (consultabile online: <https://books.openedition.org/psorbonne/83555?lang=it>). Ead., *Soffitti trecenteschi a Chieri e dintorni*, in *Cieli dipinti. Soffitti lignei nell'Europa meridionale fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di M. d'Arcano Grattoni, F. Fratta de Tomas, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2023, pp. 42-48.

ducato dal 1413)². Un'area geografica e politica che negli ultimi anni ha visto notevolmente aumentare il *corpus* delle sue testimonianze, alcune ancora inedite, ma che mostrano caratteri omogenei non tanto nella scelta dei singoli soggetti, quanto nell'impaginazione decorativa delle proprie residenze.

Nell'area presa in esame, la più antica e rappresentativa testimonianza nota del XV secolo è costituita dagli affreschi del castello di Fénis, in Valle d'Aosta, realizzati probabilmente nella seconda metà degli anni Dieci del Quattrocento per Bonifacio I di Challant, membro di una delle più importanti famiglie filosabaude³. All'altezza del piano nobile del loggiato del cortile interno del castello, una bottega strettamente legata ai modelli di uno dei principali pittori dell'area, il torinese Giacomo Jaquerio⁴, raffigurò una serie di ventiquattro ritratti di filosofi, saggi e profeti su di un rigoglioso prato che si stagliano su uno sfondo unitario di colore verde decorato con mascherine, quasi a simulare un drappo dipinto (fig. 1; tav. I)⁵.

In anni immediatamente successivi, attorno al 1420, un'altra équipe fortemente jaqueriana realizzò i celebri affreschi del cosiddetto salone baronale del castello di Manta, residenza di Valerano il Burdo⁶. Figlio illegittimo del

² Sul contesto storico-artistico di quest'area è ancora d'obbligo il rimando a: *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, catalogo della mostra (Torino, Museo Civico d'Arte Antica, aprile-giugno 1979) a cura di E. Castelnuovo, G. Romano, Stamperia artistica nazionale, Torino 1979; *Corti e Città. Arte del Quattrocento nelle Alpi Occidentali*, catalogo della mostra (Torino, Palazzina della Promotrice delle Belle Arti, 7 febbraio - 14 maggio 2006) a cura di E. Castelnuovo, E. Pagella, E. Rossetti Brezzi, Skira, Milano 2006. In ultimo: F. Elsig, *La peinture dans le duché de Savoie à la fin du Moyen Age (1416-1536)*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2016.

³ B. Orlandoni, D. Prola, *Il castello di Fénis*, Musumeci, Aosta 1982; E. Rossetti Brezzi, *La pittura in Valle d'Aosta tra la fine del 1300 e il primo quarto del 1500*, Le lettere, Firenze 1989, pp. 14-16; B. Orlandoni, *Bonifacio di Challant. Vita e imprese di un cavaliere cortese*, Le château, Aosta 2017, pp. 97-115; V. Moretti, *Cantieri medievali in Valle d'Aosta: la committenza Challant a Fénis e il Maestro di Lusernetta a Vaud, in 1416-2016. Il tempo di Amedeo VIII in Valle d'Aosta*, atti della giornata di studi (Aosta, Biblioteca Regionale, 26 novembre 2016) a cura di A. Vallet, V. M. Vallet, in corso di stampa.

⁴ Oltre alla mostra del 1979 (cfr. nota 2), su Jaquerio si veda: A. Griseri, *Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte*, Pozzo, Torino 1965; S. Baiocco, *Jaquerio, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 62, Roma 2004, pp. 171-174 con bibliografia. Tra gli ultimi studi si segnalano: B. O. Gabrieli, *Corpus Jaquerianum. La tecnica di pittura murale di Giacomo Jaquerio e suoi epigoni*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», LXV-LXVIII, 2014-2017, pp. 61-80; A. Costa, *Pittura, predicazione, teatro. La Salita al Calvario di Sant'Antonio di Ranverso e le sue fonti visive*, «Iconographica», XX, 2021, pp. 93-102; S. Bonicatto, *Tra ducato di Savoia e marchesato di Saluzzo: una nuova proposta per Giacomo Jaquerio a Carmagnola e alcune riflessioni sul ciclo del castello della Manta*, «Nuovi Studi», XXVI, 2021, pp. 23-35.

⁵ Alla stessa bottega, in cui emergono almeno due distinte personalità, si deve anche la realizzazione delle pitture di soggetto religioso nella cappella castrale.

⁶ *La sala Baronale del castello della Manta*, a cura di G. Romano, Olivetti, Milano 1992; *Le arti*



1. Atelier jaqueriano, *Filosofi, saggi e profeti*, 1415-1420 circa. Fénis, castello, cortile.

marchese di Saluzzo, questi rivestì un ruolo importante nella gestione dello stato tra la morte del padre Tommaso III (avvenuta tra 1416 e 1417) e la maggiore età del fratellastro Ludovico, in un periodo in cui il marchesato era stato da poco assoggettato ad Amedeo VIII di Savoia⁷. Qui, a differenza di Fénis, per la rassegna dei Prodi e delle Eroine e per una raffigurazione della Fontana della Giovinezza, si decise di utilizzare un brillante sfondo bianco, realizzato tramite una fine stesura di intonachino (e quindi non lasciato ad arriccio) (fig. 2; tav. II)⁸. La successione dei personaggi illustri

alla Manta. Il Castello e l'Antica Parrocchiale, a cura di G. Carità, Galatea, Torino 1992; L. Debernardi, *Lo specchio della famiglia. Cultura figurativa e letteraria al castello della Manta*, Viella, Roma 2019. Di recente, chi scrive ha avuto modo di ribadire l'estrema vicinanza stilistica delle pitture con Giacomo Jaquerio. Per quanto la delicatezza del tema meriti ancora approfondimenti, tale proposta potrebbe anche essere supportata dalla sicura presenza, attorno al 1420, del pittore a Carmagnola, città roccaforte del marchesato di Saluzzo e strettamente legata a Valerano (cfr. nota 4).

⁷ L. Provero, *L'onore di un bastardo: Valerano di Saluzzo e il governo del marchesato*, in *Ludovico I marchese di Saluzzo. Un principe tra Francia e Italia (1416-1475)*, atti del convegno (Saluzzo, 6 - 8 dicembre 2003) a cura di R. Comba, Società per gli studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo, Cuneo 2003, pp. 73-85.

⁸ Su questi temi: Gabrieli 2014-2017, in particolare p. 73. L'uso dello sfondo bianco (ad arriccio o ad intonachino) e del verziere quale soluzione per decorazioni private, come è noto, sono soluzioni ampiamente impiegate anche altrove e già nei secoli precedenti. In questo contributo non si vuole, quindi, insistere sulla natura del verziere su sfondo bianco ma sulla specifica e



2. Maestro della Manta (Giacomo Jaquerio?), *Prodi ed Eroine*, 1420 circa. Manta, castello, salone "baronale".

viene poi scandita da una serie di alberi da frutto da cui pendono gli stemmi immaginari ad essi corrispondenti⁹.

Nello stesso castello della Manta, del resto, si ritrovano altre stanze decorate con una simile impaginazione, ma esclusivamente destinate alla celebrazione araldica della famiglia e non popolate da personaggi: nel locale a nord del salone è stata recentemente scoperta una sala, inizialmente decorata con uno sfondo bianco e piccoli rametti di biancospino, impresa di Valerano, su cui in un momento non troppo successivo vennero aggiunti degli alberi stilizzati, forse nuovamente riconoscibili come biancospini; mentre nel cosiddetto vestibolo, posto ad ovest del salone principale, si dovevano trovare degli alberi con stemmi nobiliari ed una recinzione, decorazione oggi perduta ma, fortunatamente, replicata al Borgo Medievale di Torino.

fortunata declinazione che esso vivrà nell'area alpina occidentale a inizio Quattrocento.

⁹ L. C. Gentile, *Nel giardino di Valerano. Aeraldica reale e immaginaria negli affreschi del castello della Manta*, in *L'arme segreta. Aeraldica e storia dell'arte nel Medioevo (secoli XIII-XV)*, atti del convegno (Firenze-Pisa, 25 - 26 novembre 2011) a cura di M. Ferrari, Le lettere, Firenze 2015, pp. 249-264.



3. Pittore lombardo-piemontese, *Coppia di sposi e musico*, 1435-1440. Saluzzo, casa già della famiglia Vacca.

Se la soluzione utilizzata a Fénis non sembra fare la sua comparsa in altri ambienti profani dell'area, la scelta del verziere su sfondo bianco, impiegata già al castello di Manta nelle sue due declinazioni (quale semplice giardino in cui inserire armi e simboli araldici, o quale quinta architettonica per ambientare figurazioni narrative), dovette risultare particolarmente vincente. Tale impaginazione, infatti, venne riproposta nella quasi totalità dei cicli o lacerti di pittura profana già noti o scoperti negli ultimi anni lungo l'arco alpino occidentale, esemplari databili a partire dalla fine degli anni Dieci fino ai primi decenni del secondo Quattrocento.

In un tale contesto, l'importanza e l'elevato picco qualitativo (non solo in ambito profano) del ciclo del salone principale della Manta hanno da sempre condotto gli studi a considerarlo quale modello di riferimento da cui trassero origine le restanti decorazioni profane caratterizzate da un verziere su sfondo bianco nell'area. Un assunto che merita tuttavia una riflessione.

Il radicamento nei confini del marchesato di Saluzzo del motivo del verziere su sfondo bianco di recente è stato comunque confermato dalla scoperta delle pitture che ornano il secondo piano di un palazzo a Saluzzo, appartenuto alla celebre famiglia dei Vacca (fig. 3, tav. III)¹⁰. Esse raffigurano, sulla

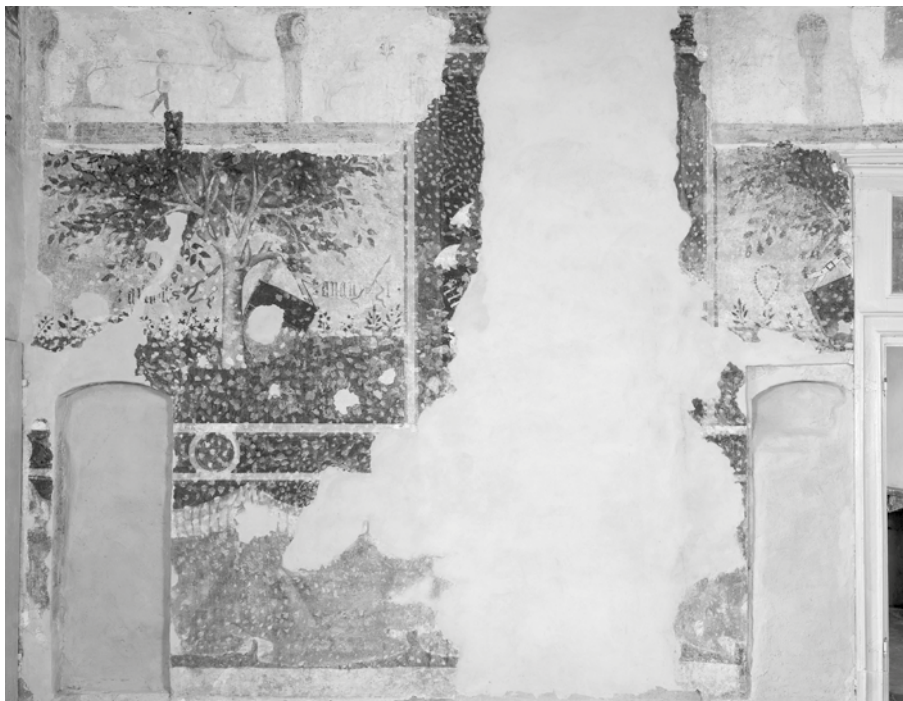
¹⁰ L. Martina, *Sulla pittura profana nel Marchesato di Saluzzo. L'episodio tardogotico della camera picta di Casa Vacca*, «Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della

parete occidentale, una scena frammentaria, in cui compaiono un giovane e una dama forse intenti in un gioco, dal momento che l'uomo pare tenere in mano un bastone simile a quello che compare a fianco del capo della donna. Se delle raffigurazioni che trovavano posto sulla parete meridionale rimane solo traccia di un uomo selvatico in atto di sferrare un colpo col bastone, su quella orientale, l'unica leggibile nel suo complesso, compaiono invece un musico a destra di un albero che allietta la camminata nel verziere della coppia di sposi. Anche in questo caso le scene cortesi, forse non legate ad una precisa vicenda narrativa, si svolgono in un giardino che si staglia su di un brillante fondale bianco realizzato ad intonachino. Tuttavia l'artista, qui attivo una ventina d'anni dopo la Manta a giudicare dai dati di moda e della capigliatura, pare distanziarsi dalla pittura jaqueriana, mostrando forse, nella finezza e nel carattere minuto degli elementi del viso, delle caratteristiche più vicine alla pittura lombarda, un fatto questo che può già essere chiamato in causa per evidenziare come la scelta del verziere su sfondo bianco, per scene profane o meno, venisse impiegato da pittori anche culturalmente differenti.

Tuttavia, il ritrovamento forse più significativo di un ciclo avente una simile impaginazione è sicuramente costituito dalla decorazione del castello di Monasterolo di Savigliano, non lontano da Saluzzo ma già compreso nei confini del ducato di Savoia. Al centro delle contese tra i due stati nel corso del XIV secolo, nel 1378 il castello di Monasterolo fu venduto per la somma di 13.000 fiorini dal conte Amedeo VI di Savoia, in quanto tutore di Amedeo di Savoia-Acaia, a Michelino Solaro, esponente di un'importante e numerosa famiglia di origine astigiana arricchita attraverso il commercio e il prestito e che, anche grazie al credito erogato ai Savoia-Acaia, riuscì ad acquisire diversi feudi tra Pinerolese e Saluzzese nel corso del Trecento, tra cui appunto Monasterolo¹¹. Alla morte di Michelino, il castello, probabilmente ricostruito in questi anni, passò alla figlia Franceschina e al suo secondo marito, Giovanni Filippo, anche lui Solaro ma di un'altra linea della famiglia, documentato almeno fino al 1445, e a cui va ricondotta la commissione della decorazione interna del castello, riscoperta durante gli ultimi restauri (2013-2019).

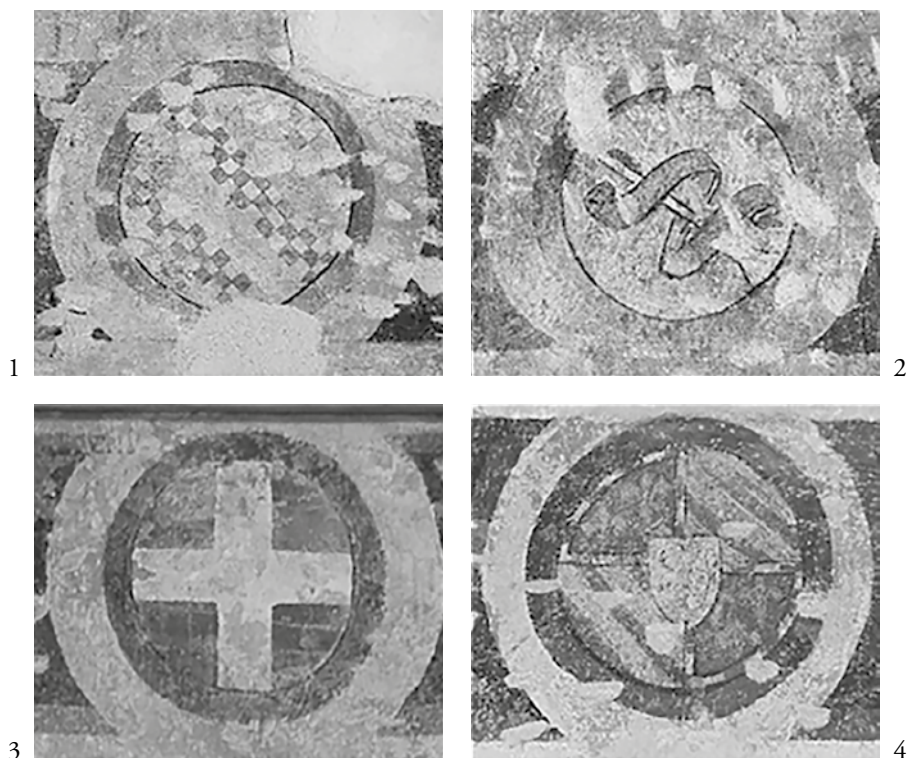
Provincia di Cuneo», CLXIII, 2020, 2, pp. 107-122; S. Manavella, *Lussi profani e racconti di fede nelle arti figurative tardogotiche del Saluzzese*, in *Tesori del Marchesato di Saluzzo. Arte, storia e cultura tra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Saluzzo, Monastero della Stella - Casa Cavassa, 2 luglio - 31 ottobre 2021) a cura di S. Baiocco, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2021, p. 52.

¹¹ M. Gravela, Solaro, in *La signoria rurale nell'Italia del tardo medioevo. 5. Censimento e quadri regionali*, a cura di F. Del Tredici, I, Universitalia, Roma 2021, pp. 189-193. Sul castello: E. Chiodi, *Castello di Monasterolo di Savigliano*, in *Atlante castellano. Strutture fortificate della provincia di Cuneo*, a cura di M. Viglino Davico, Celid, Torino 2010, p. 136.



4. Pittore del Piemonte occidentale, *Verziere ed emblemi araldici*, 1418-1422. Monasterolo di Savigliano, salone orientale.

In un primo momento, i lavori di restauro presso una sala del piano nobile del castello, posta lungo il perimetro orientale dell'edificio, hanno fatto riemergere una decorazione unitaria che si articolava su tutte le quattro pareti, purtroppo in parte lacunosa e martoriata da numerose picchettature, in seguito coperta da decorazioni successive, che si scalano a partire dal XVI secolo (fig. 4). Perduti gli affreschi lungo il lato corto a nord, il programma figurativo prevedeva una serie di alberi da frutto, di specie differenti, che crescono su un prato rigoglioso e che si stagliano nuovamente su uno sfondo bianco, quasi una finestra aperta su un verziere posta al di sopra di una zoccolatura composta da un velario e da una fascia decorativa in cui compaiono dei medaglioni riportanti lo stemma dei Solaro (d'azzurro, a tre bande scaccate a tre file, d'oro e di rosso) e la loro impresa, una freccia dalla punta smussata, che celebra visivamente il motto della famiglia *tel fiert qui ne tue pas*. Sulle due pareti lunghe, nella cornice in alto solo in parte riscoperta dagli intonaci successivi, compaiono gli stemmi del duca di Savoia e della moglie di Ame-



5. Pittore del Piemonte occidentale, 1-2 *Stemma e impresa della famiglia Solaro*; 3-4 *Stemmi di Amedeo VIII di Savoia e Maria di Borgogna*, 1420-1440 (?). Monasterolo di Savigliano, salone orientale.

deo VIII, Maria di Borgogna (fig. 5). Ma il vero fulcro della decorazione era costituito dalla parete meridionale, opposta a quella da cui si accedeva alla sala, dedicata alla celebrazione araldica delle famiglie alleate di Giovanni Filippo Solaro (fig. 4). A sinistra compaiono lo stemma e l'impresa, una trottola accompagnata dal motto *Avant*, dei Saluzzo di Cardé, un ramo della famiglia Saluzzo ostile alla linea principale, in quanto pretendenti al titolo di marchesi di Saluzzo e, anche per tale motivo, alleati ai Savoia¹². La vicinanza

¹² L. C. Gentile, *Araldica saluzzese. Il Medioevo*, Società per gli studi storici della provincia di Cuneo, Cuneo 2004. Sul motto Solaro, si veda anche: L. C. Gentile, *Tel fiert qui ne tue pas. Jean-Jacques Rousseau alle prese con una devise medievale*, in *Fay ce que voudras. Mélanges en l'honneur d'Alessandro Vitale Brovarone*, a cura di M. Del Savio, P. A. Martina et alii, Classiques Garnier, Paris 2018, pp. 265-275.



6. Pittore del Piemonte occidentale, *Verziere*, 1420-1440? Monasterolo di Savigliano, sala occidentale.

tra i Solaro radicatisi in queste zone e i Saluzzo di Cardé è difatti ben attestata dai legami matrimoniali tra le due famiglie, in primis il matrimonio che Giovanni dei Saluzzo di Cardé (morto nel 1414), nipote del capostipite della linea cadetta, contrae con Giovanna Solaro della linea di Moretta¹³.

Sulla destra compare uno stemma di rosso all'aquila d'oro (o d'argento?) affiancato dall'impresa di questa famiglia, una collana probabilmente di corallo, che rimane, purtroppo, ancora da identificare¹⁴. Al centro, nella posizione maggiormente onorifica, non si doveva trovare invece lo stemma Sola-

¹³ Ancora nella seconda metà del Quattrocento si registra un matrimonio tra Caterina, figlia di Giovanni Oddone di Moretta, e Manfredo, signore di Cardé (V. Angius, *Sulle famiglie nobili della monarchia di Savoia*, 1.II, Fontana e Isnardi, Torino 1841, pp. 939, 956; L. Passerini, *Marchesi di Saluzzo*, dispensa de P. Litta, *Famiglie celebri italiane*, CLXX, Milano 1873, tav. XVII). Per l'anno di morte di Giovanni di Ugonino dei Saluzzo di Cardé: C. F. Savio, *Cardé. Cenni storici (1207-1922)*, Tipografia sociale Saluzzese, Saluzzo s.d. (post 1922), p. 7.

¹⁴ Potrebbe trattarsi della famiglia degli Acquabianca (o Aigueblanche), nobili savoiaardi e attestati anche in Valle di Susa, il cui stemma è di rosso, all'aquila d'argento (G. Mola di Nomaglio, *Dizionario araldico Valsusino*, Segusium, Susa 2007, p. 54).

ro, bensì quello dei Savoia, come indicano gli stemmi crociati sulla cornice, il motto ducale *Fert* e il nodo sabaudo che ornavano la superficie di fondo¹⁵.

Più recentemente, in un'altra sala del castello di Monasterolo di dimensioni ridotte, sul lato occidentale della struttura, è emersa una simile decorazione raffigurante un verziere su un cielo bianco, questa volta popolato da alcuni uccelli (fig. 6). Perduta completamente la presumibile celebrazione araldica posta sul lato corto della stanza, compresa in un finto tappeto con frange, e assenti altri stemmi nobiliari sulle cornici, è possibile che questa sala fosse destinata all'esaltazione della famiglia Solaro. Malgrado la consunzione della parte inferiore delle pitture, sembrerebbe che al di sotto del giardino corresse una recinzione a canniccio, scandita da bastoni da identificarsi, in realtà, con frecce dalla punta smussata, come si può osservare in alcuni punti delle pitture, dove sull'erba si vedono ancora le alette bianche e rosse dell'impennaggio della freccia, impresa dei Solaro. Al di sotto della staccionata, poi, tra le punte smussate delle frecce, sono ancora presenti delle iscrizioni, una sola delle quali leggibile nella sua interezza e interpretabile come «Petrus». C'è da chiedersi se, in questa sala, fosse quindi presente una rassegna della genealogia dei padroni di casa, dal momento che il Pietro ricordato qui è probabilmente identificabile con uno dei figli di Michelino Solaro, acquirettore di Monasterolo a fine Trecento¹⁶.

Si configurerebbe così un programma decorativo dove, nel salone principale e di rappresentanza del castello, l'omaggio viene rivolto principalmente ai Savoia o alle famiglie alleate di più rinomato lignaggio; mentre nelle sale minori (e magari destinate ad alloggi privati) si celebra la famiglia proprietaria del castello, di più recente nobiltà.

Al di là dell'indubbio interesse che le pitture di Monasterolo rivestono per la loro qualità, il ciclo commissionato dai Solaro gioca un ruolo fondamentale nell'analisi della pittura profana del Piemonte di inizio Quattrocento, e in special modo per questa tipologia di decorazione, dal momento che gli stemmi nobiliari consentono di proporre per il ciclo una datazione piuttosto circoscritta, almeno per il salone principale. Innanzitutto, la presenza dello scudo proprio della moglie del duca Amedeo VIII, Maria di Borgogna morta nel 1422, potrebbe costituire un termine *ante quem* per le pitture di Mo-

¹⁵ Una decorazione quasi identica con semplici alberi da frutto e lo stemma Savoia al di sopra del camino doveva, inoltre, decorare il castello del vicino paese di Villanova Solaro, acquisito dalla famiglia Solaro nel 1422. Della sala esistono alcune riproduzioni: una, di Giovanni Vacchetta, pubblicata in *Omaggio al Quattrocento. Di fondi d'Andrade, Brayda, Vacchetta*, a cura di G. Donato, Borgo medievale, Torino 2006, p. 151; l'altra conservata presso: Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, fondo de Andrade, fl/9851.

¹⁶ Angius 1841, p. 936.



7. Pittore del Piemonte occidentale, *Albero (pino?) e decorazioni vegetali*, 1440-1450. Strambino, castello, sala al piano terreno.

nasterolo. Dall'altro lato, molto più emblematica è l'assenza delle insegne araldiche dei principi di Savoia-Acaia (di rosso alla croce d'argento, con la banda d'azzurro), signori di buona parte dei territori sabaudi piemontesi, alla cui corte Giovanni Filippo Solaro aveva svolto incarichi di prestigio, e da cui i Solaro avevano acquistato il feudo di Monasterolo. Si tratta di un chiaro indizio di come gli affreschi debbano essere stati realizzati sicuramente dopo l'estinzione del ramo cadetto dei Savoia-Acaia, occorsa con la morte di Ludovico, avvenuta il 6 dicembre 1418¹⁷.

Nulla osterebbe, quindi, ad ipotizzare la decorazione del castello di Monasterolo concepita da Giovanni Filippo anche con l'intento di celebrare il nuovo e unico signore dei territori sabaudi piemontesi, il duca Amedeo VIII, che già il 16 dicembre dello stesso 1418, a dieci giorni dalla morte del Savoia-Acaia, reinvestirà il Solaro del suo feudo di Monasterolo¹⁸.

¹⁷ P. Buffo, *Savoia Acaia, Ludovico di*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCI, Roma 2018.

¹⁸ Archivio di Stato di Torino, Protocolli dei Notai ducali e camerali, prot. 70, *Registro degli*



8. Pittore svizzero, *Verziere ed emblemi*, 1425-1430. Losanna, castello vescovile.

La possibilità di datare quindi la decorazione di Monasterolo poco dopo il 1418, e probabilmente prima del 1422, è ancora più significativa se teniamo conto di come, negli stessi anni (se non prima) del ciclo della Manta, una simile apparecchiatura delle superfici con un verziere su sfondo bianco venisse impiegata per decorare un castello di una famiglia nobile non legata al marchesato, bensì decisamente filo-sabauda.

Per quanto Monasterolo di Savigliano si trovi in un'area geografica prossima a Saluzzo e alla Manta, osservando la localizzazione degli esemplari che presentano la medesima impaginazione (per ora si conoscono diciannove sale dipinte, ma il numero è destinato a crescere)¹⁹ va rilevato innanzitutto come

omaggi e successive investiture date dal Conte Amedeo di Savoia a favore degli infradetti, f. 26v (16 dicembre 1418).

¹⁹ Nei mesi successivi al presente convegno ho avuto modo di rintracciare con sicurezza altri due esemplari in area canavesana. Il primo presso il castello di Castellamonte, raffigurante forse scene di caccia e armati con stemmi della nobiltà locale, a fianco di una Vergine col Bambino. Nell'impossibilità di accedere al castello, mi sono avvalso del materiale fotografico gentilmente

essi siano stati realizzati, per la maggior parte, tra gli anni Venti e Quaranta del XV secolo e risultino ubicati entro i confini dei territori legati ai Savoia, e non solo nell'area centro-meridionale del ducato (ossia tra Pinerolo, capitale del principato Savoia-Acaia, Saluzzo e Savigliano), ma anche a nord di Torino, soprattutto in Canavese e in Valle d'Aosta, territori quindi compresi entro i confini savoiaardi o controllati dalla nobiltà fortemente legata al duca (tav. IV).

Tra i recenti ritrovamenti meritano di essere presi ad esempio almeno due testimonianze pittoriche. Innanzitutto, le pitture murali, dipinte perlopiù a secco e quindi opera di pittori locali, riscoperte in una delle torri del castello vescovile di Losanna, raffiguranti otto alberi con scudi appesi, purtroppo illeggibili, sopra un velario (fig. 8)²⁰. Per quanto la città si trovasse al di fuori dei domini savoiaardi, la realizzazione delle pitture va ricondotta, grazie anche alla presenza di uno stemma al di sopra della finestra, alla committenza del vescovo Guglielmo di Challant, in carica dal 1406 al 1431, che attorno agli anni Venti diede avvio a nuovi lavori per terminare il castello di Losanna. Egli era membro della celebre famiglia valdostana, fratello di quel Bonifacio che fece realizzare le pitture del castello di Fénis di cui si è parlato all'inizio, nonché politicamente vicino al duca Amedeo VIII. Quest'ultimo era, infatti, intenzionato ad accrescere il suo potere sulla città sul lago Lemano promuovendo l'elezione di vescovi di famiglie a lui alleate come nel caso di Guglielmo di Challant, il quale, nonostante tutto, si dimostrò attento a mantenere l'autonomia della signoria vescovile su Losanna²¹.

Agli inizi degli anni Quaranta del XV secolo vanno invece fatti risalire gli affreschi della cosiddetta casa del Vicario a Pinerolo, ritrovati nel 2011,

condiviso da Emilio Champagne, che ringrazio. Il ciclo era già stato brevemente descritto dalla bibliografia, ma mai riprodotto (con l'eccezione di alcuni particolari del fregio in alto e della Madonna): A. Moretto, *Indagine aperta sugli affreschi del Canavese dal Romanico al primo Rinascimento*, Stabilimento tipo-litografico, Saluzzo 1973, pp. 74-76; E. Champagne, *Santi, Madonne e curiosità negli affreschi murali del Canavese*, «I Quaderni di Terra Mia», I, 2003, pp. 26-27; Debernardi 2019, p. 25. Il secondo ciclo, ancora in buona parte da liberare dall'intonaco e che credo inedito, decora una sala al pianterreno del castello medievale di Strambino (fig. 7). Esso è composto da alberi stilizzati (si intravede forse un pino) e da un fregio a grandi fiori a quattro petali (ringrazio Guido Marchetti San Martino di Muriaglio per avermi fatto accedere al palazzo di sua proprietà). È possibile che la decorazione fosse stata realizzata ad ornamento del «pallatio novo» di Gotofredo e dei fratelli dei conti San Martino, menzionato in un testamento del 1458 (*Testamenti chieresi del '400*, a cura di L. Barale, Diffusione immagine, Asti 2011, p. 458).

²⁰ B. Pradervand, *Les peintures du Moyen Âge et de la Renaissance*, in *Le Château Saint-Maire, Lausanne, XIVe-XXIe siècle*, a cura di B. Pradervand, Département des finances et des relations extérieures du Canton de Vaud, Lausanne 2019, pp. 68-71.

²¹ J.D. Morerod, *Challant, Guillaume de*, in *Dizionario storico della Svizzera*, versione aggiornata del 15 gennaio 2015: <https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/018481/2015-01-15/> con bibliografia.



9. Pittore pinerolese, *Verziere, scene cortesi, animali e insegne araldiche*, 1440 circa. Pinerolo, casa "del Vicario".

che sfruttano un modello decorativo tipico degli interni per ornare la facciata meridionale esterna all'altezza del secondo piano in elevato dell'edificio (fig. 9). Al centro si ritrova lo stemma, con insegne vescovili, della famiglia Romagnano. Il palazzo venne infatti costruito entro il 1441 su un terreno che nel 1437 il vescovo di Torino, Aimone di Romagnano, aveva affidato ai nipoti Antonio e Teodoro, a loro volta fratelli del successivo vescovo torinese a partire dal 1438, Ludovico²².

Nuovamente all'interno di un verziere su sfondo bianco, al di sopra di un velario, si ritrova sulla sinistra la raffigurazione di una partita a scacchi tra una donna (di cui si riesce ancora a percepire la capigliatura) e un uomo affiancato probabilmente da un altro personaggio, ora solo percettibili, mentre ai loro piedi è accucciato un ghepardo. Sulla destra un leone ammansito pare osservare una dama con in braccio un cagnolino, mentre alle sue spalle fa capolino un'altra donna con un cartiglio in mano, di cui si possono identificare solo le prime parole: «*Bon exemple*». Questa scena aveva inizialmente portato a credere che l'affresco pinerolese potesse raffigurare le vicende della Castellana di Vergy, in cui la virtuosa nipote del duca di Borgogna, per coltivare in segreto

²² Bonicatto, Fratini 2022, p. 43.

il suo amore con un valoroso cavaliere dello zio, soleva inviargli un cagnolino qualora fosse il momento propizio per un loro incontro segreto²³. Il gioco degli scacchi poteva forse rappresentare il momento in cui la duchessa di Borgogna, ignara dell'amore tra il giovane e la nipote di suo marito, tenta di sedurre l'uomo, come appare ad esempio negli affreschi di Palazzo Davanzati a Firenze²⁴. Tuttavia, la presenza di un terzo personaggio nella scena degli scacchi farebbe decadere tale ipotesi, lasciando aperto il problema dell'identificazione iconografica delle pitture pinerolesi.

Per tirare le somme, osservando nel complesso le manifestazioni dell'arte profana nell'area in esame, emerge come a partire dagli anni Venti e per i decenni successivi fino a poco oltre la metà del secolo, a fronte di una molteplicità di soggetti raffigurati, il modello del verziere su sfondo bianco costituisca il comune denominatore della quasi totalità degli esemplari profani nei territori sottoposti all'influenza sabauda (tra le rarissime eccezioni, per ora un paio, si ritrovano nel palazzo vescovile di Ivrea scene profane su uno sfondo di colore rosso, ma forse originariamente concepito come bianco)²⁵. Ciò potrebbe quindi indicare come alla base potesse ritrovarsi un modello particolarmente prestigioso, che possa aver dato avvio ad un così massiccio utilizzo da parte della nobiltà dell'arco alpino nord-occidentale. Verrebbe, quindi scontato identificarlo con gli affreschi di Manta, vertice assoluto della pittura di quest'area a queste date, da riconoscersi quale sforzo estremo di legittimazione ed esaltazione di Valerano e della sua stirpe, destinata ad avere un ruolo marginale nella conduzione del marchesato. Tuttavia, non è escluso che l'esemplare "zero" di questa fortunata tipologia decorativa possa essere identificato con un'altra decorazione, oggi perduta. Si pensi alla natura stessa del castello di Manta, un castello di un ramo cadetto di una dinastia che non doveva generare molte simpatie tra la nobiltà sabauda, e che in quegli anni aveva perso la propria indipendenza politica; una dimora, inoltre, che lo stesso Valerano, proprietario dell'edificio, utilizzò raramente per i suoi atti pubblici, preferendogli la casa sita nel borgo di Saluzzo²⁶. Per quanto rimanga solo un'ipotesi, non pare illogico immaginarsi quale capostipite di alto livello un modello presente in una delle residenze sabaude, purtroppo tutte perdute o rimaneggiate nei secoli successivi, come, ad esempio, il castello di Pinerolo,

²³ *La Castellana di Vergy*, a cura di G. Angeli, Salerno editore, Roma 1991.

²⁴ *Palazzo Davanzati a Firenze*, a cura di B. Teodori, Edifir, Firenze 2017.

²⁵ B. O. Gabrieli, *Giacomino da Ivrea. Dallo stile alla tecnica, storia di un pittore itinerante*, Officina Libreria, Roma 2023, pp. 88-91.

²⁶ Provero 2003, pp. 83-85.



10. Pittore del Piemonte occidentale, *Caccia all'unicorno*, 1460-1470. Cardé, castello, ala settentrionale, terzo piano in elevato.

capitale del principato Savoia-Acaia, che tra 1416 e 1418 venne decorato a più riprese da Giacomo Jaquerio e dal pavese Dux Aymo, poco prima dell'estinzione di quel ramo cadetto²⁷. Come ho avuto modo di sottolineare altrove, non è da escludere che le maestranze attive a Pinerolo, morto il principe Ludovico, trovassero nuove opportunità di lavoro proprio presso la Manta di Valerano, dove oltre agli affreschi molto jaqueriani del castello, anche le chiese del paese iniziarono a popolarsi di pitture che scaturiscono dal linguaggio del pittore torinese e in parte dallo stesso Dux Aymo²⁸.

L'importanza di questo modello nell'ambito della nobiltà filosabauda dovette poi sopravvivere ancora all'aprirsi della seconda metà del secolo, mantenendo quel sapore arcaico ed elegante che possedeva fin dalle prime testimonianze pittoriche note. Tra questi esemplari, il più significativo è senza

²⁷ In ultimo: S. Bonicatto, *La pittura a Pinerolo e nel suo territorio tra Trecento e primo Cinquecento*, in *Pinerolo. Mille anni di storia*, a cura di I. Manfredini, Centro studi Silvio Pellico, Cernusco 2022, I, pp. 211-212 con bibliografia.

²⁸ Id., *Intorno a Giacomo Jaquerio. Gli affreschi della Madonna del Ponte di Avigliana e alcune riflessioni sulla pittura tardogotica nel Piemonte nord-occidentale*, «Studi di Storia dell'Arte», XXXII, 2021, pp. 15-36.

dubbio testimoniato dagli affreschi, ancora da analizzare nel dettaglio, del castello di Cardé, sede principale dei Saluzzo di Cardé che, come detto, furono spesso ostili alla linea principale dei Saluzzo e, al contempo, alleati dei Savoia (fig. 10)²⁹.

Le decorazioni pittoriche, bisognose di un urgente restauro, ornano il secondo piano in elevato della parte più antica del castello, un tempo composto da due locali. Se l'ambiente occidentale risultava decorato con una serie di stemmi sabaudi accompagnati da lacci che formano nodi Savoia, la decorazione figurativa occupava buona parte del livello, a oriente, illuminato da quattro aperture realizzate probabilmente in contemporanea alle pitture. Nella fascia superiore si ritrovano gli stemmi e il motto dei Saluzzo di Cardé, accompagnati nuovamente dal nodo sabaudo, affiancati da due putti affrontati con armi o strumenti musicali al di sopra di festoni. La modernità di queste figure induce a presumere una datazione già dentro la seconda metà del XV secolo, un dato confermato anche dall'abbigliamento degli uomini nelle scene che si sviluppano sulle pareti di fronte al verziere su sfondo bianco. Qui sono raffigurati diversi episodi in cui uomini con picche e lance, accompagnati da segugi e cani, sono impegnati a dare la caccia a diversi animali, tra cui l'orso. Purtroppo, l'innesto di una volta a botte all'altezza dei visi dei cacciatori ha portato all'irrimediabile perdita di una porzione importante delle pitture, tra cui gli stemmi appesi agli alberi. L'insieme delle cacce si concludeva con la raffigurazione della caccia all'unicorno, addomesticato dalla vergine sulla sinistra, a fianco della fontana al centro, mentre i giovani cacciatori, pronti ad assaltare la preda, sono raffigurati seminascosti sulla destra. Gli stemmi bipartiti sui due alberi non chiariscono purtroppo al momento il contesto della committenza degli affreschi: il primo presenta leggibile solo la parte di sinistra, identificabile con l'arma dei Saluzzo di Cardé, mentre il secondo celebra un'unione tra un Saluzzo di Cardé e una Cacherano, famiglia di origine astigiana ma ben radicata nell'area Pinerolese³⁰.

²⁹ Risulta emblematico segnalare come, nel corso del XIV e XV secolo, furono i Savoia-Acaia e i Savoia a investire ufficialmente i Cardé del loro feudo: Savio, s.d. (post 1922). Sul castello: S. Beltramo, *Il Marchesato di Saluzzo tra Gotico e Rinascimento. Architettura, città, committenti*, Viella, Roma 2015, pp. 307-309. Ringrazio il proprietario del castello, Silvano Ramello, per avermi più volte accompagnato a visitare la sala dipinta e per il materiale condiviso. La porzione del castello con le pitture è ora concessa in comodato al Comune di Cardé.

³⁰ Le fonti ricordano un'unione matrimoniale tra le due famiglie, ma già nel Cinquecento e tra un Cacherano (Giovanni Bartolomeo) e una Saluzzo di Cardé (Giovanna), legame che, nel caso, imporrebbe uno stemma invertito rispetto a quello rappresentato (Passerini 1873, tav. 17; A. Manno, *Il Patriziato subalpino*, III, p. 80 dattiloscritto consultabile online: <https://vivant.it/manno>).

In ogni caso, merita di essere sottolineato il valore di questo ritrovamento, in quanto rara testimonianza di una sala dedicata alle cacce, iconografia attestata a più riprese all'interno delle dimore signorili tardomedievali, a partire dal celebre esemplare perduto presso il castello di Pavia³¹. Senza voler fantasticare su possibili legami e riflessi tra il ciclo visconteo e quello di Cardé, va comunque tenuto a mente come i Saluzzo di Cardé avessero intrattenuto stretti rapporti con i Visconti, a partire dal suo primo esponente Manfredo (che risiedette per lungo tempo alla corte viscontea a Milano) e dai suoi figli, come Antonio, arcivescovo di Milano dal 1380 al 1401 al momento dell'inizio della costruzione del duomo; un legame con i signori di Milano che si riflette anche nella scelta dei nomi dei vari membri della famiglia, nel cui elenco compaiono spesso dei Galeazzo o Gian Galeazzo³².

Al di là di queste ipotesi, seppur dalla difficoltosa analisi delle pitture di Cardé, che godono di un'attribuzione al Maestro delle volte di Elva che non convince appieno e che andrà valutata dopo i restauri³³, emerge un dato significativo: a fronte della modernità di alcuni particolari (quali i putti o la foggia della fontana) e in anni in cui anche artisti meno dotati non avevano problemi a creare sfondi con paesaggi o città, a Cardé il pittore ricrea sulla parete delle scene e un verziere collocati in uno spazio bidimensionale, privo di profondità. La sensazione è che in questo caso tale ostentata e ricercata arcaicità rispondesse in qualche modo ad una volontà di riallacciarsi ad una tradizione iconografica che, nel corso della prima metà del Quattrocento, aveva fortemente connotato il decoro interno delle dimore della nobiltà filo-sabauda, quali erano appunto i Saluzzo di Cardé.

Da questa indagine, emerge quindi come il tema del verziere e dell'utilizzo dello sfondo bianco, due soluzioni ben attestate nella pittura profana già nei secoli precedenti, diventi, a partire dal 1420 circa, praticamente il solo modello decorativo per le dimore profane dei territori sotto l'influenza più

³¹ Sul tema vedi: R. Delmoro, *Per gli affreschi perduti della «salla grande dale caze» del castello Visconteo di Pavia: modelli decorativi del tardo Trecento*, «Arte Lombarda», CXLVI-CXLVIII, 2006, 1/3, pp. 63-72. Sul castello pavese e sulle sue decorazioni si vedano: D. Vicini, *Pitture del Trecento nel castello visconteo di Pavia*, in *Lombardia gotica e tardogotica*, a cura di M. Rossi, Skira, Milano 2005, pp. 175-187; C. Cairati, *Pavia viscontea. Il castello tra Galeazzo II e Giangaleazzo (1359-1402)*, Scalpendi, Milano 2021.

³² Per sintesi si rimanda nuovamente a: Passerini 1873, tavv. XVI-XVII. Cfr. anche l'utilissima analisi di: A. Cadili, *Saluzzo, Antonio da*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIX, 2017, pp. 766-769.

³³ M. Bartoletti, *Pittura nel secondo Quattrocento tra tradizioni novità*, in *Arte nel territorio della Diocesi di Saluzzo*, a cura di R. Allemano, S. Damiano, G. Galante Garrone, L'artistica editrice, Savigliano 2008, pp. 186.

o meno diretta della dinastia sabauda. Una diffusione che giustifica, quindi, l'ipotesi che tale soluzione decorativa fosse divenuta ormai identitaria dell'aristocrazia rurale e cittadina dell'arco alpino occidentale, in qualche modo parallelamente a quello che doveva accadere nella vicina area lombarda (che comprendeva anche parte del Piemonte), in cui si prediligeva lo sfondo rosso, colore che nell'area qui indagata comparirà, come visto, solo in un esemplare nel Palazzo Vescovile di Ivrea, non a caso tra le città maggiormente aperte alle infiltrazioni dell'arte lombarda³⁴. Ci si augura che nuovi ritrovamenti, magari in residenze di personaggi più illustri, e uno studio più analitico delle singole manifestazioni possano portare nuovi dati utili allo studio della pittura profana lungo l'arco alpino occidentale, in particolare per confermare l'origine della fortuna di questa soluzione pittorica del verziere su sfondo bianco. Origine che, analogamente a quanto è stato di recente sottolineato per l'area lombarda, va probabilmente ricercata in un illustre capostipite, che potrebbe facilmente essere riconosciuto negli affreschi di Manta, ma che non è escluso possa essere identificato con le pitture, immediatamente precedenti, del perduto castello di Pinerolo.

³⁴ Sugli affreschi lombardi si vede il recente articolo: C. Valli, *Un «cielo rovente»: il fondo rosso negli affreschi figurativi lombardi del XV secolo*, «Arte Lombarda», CXCIV, 2022, 1, pp. 5-15.

Simonetta Castronovo

Alcuni aggiornamenti sulla pittura profana
in Piemonte “fuori dalla corte”:
dalle pitture d’infamia nei palazzi comunali,
ai soffitti dipinti dei palazzi nobiliari cittadini
(secoli XIII-XV)

RIASSUNTO: Il contributo prende in esame un cosiddetto capitolo minore della pittura profana in Piemonte nel Basso Medioevo: e cioè i soffitti lignei dipinti, la cui decorazione in diversi casi poteva avere un significato politico. Tra le molte testimonianze sopravvissute in questa regione, si analizzano in particolare gli otto soffitti quattrocenteschi pervenuti al Museo Civico d’Arte Antica di Torino tra Otto e Novecento; e tra questi, il soffitto con la rara iconografia della *Genealogia dei re di Francia*, proveniente da un palazzo nobile della città di Asti.

ABSTRACT: This contribution examines a lesser-known aspect of secular painting in Piedmont during the Late Middle Ages: the painted wooden ceilings. In several cases, the decoration of these (ceilings) held political significance. Of the many surviving examples in this region, this study gives particular focus to eight 15th-century painted ceilings that found their way to the Museo Civico d’Arte Antica in Turin between the 19th and 20th centuries. Notably, one of these ceilings features a rare iconography depicting the Genealogy of the Kings of France, originating from a noble palace in the city of Asti.

Pitture di soggetto politico in Piemonte tra XIII e XIV secolo

Se nella contea di Savoia nel suo complesso sono diverse le pitture profane ispirate a *chansons de geste* e alla letteratura cavalleresca – e ne ho trattato a più riprese in questi anni¹ –, risultano invece quasi inesistenti per il periodo cromo-

¹ S. Castronovo, *La Biblioteca dei conti di Savoia e la pittura in area savoiarda (1285-1343)*, Umberto Allemandi & C., Torino 2002, pp. 103-137; Ead., *La pittura in castelli, e caseforti del Piemonte nell’età di Amedeo V, Edoardo e Aimone di Savoia, dal 1285 fino al 1343 circa*, in *Carlo Magno va alla guerra. Le pitture del castello di Cruet e il Medioevo cavalleresco tra Italia e Francia*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, 29 marzo - 3 settembre 2018) a cura di S. Castronovo, Libreria Geografica, Savigliano 2018, pp. 34-39; Ead. *Temi cavallereschi nella produzione figurativa di Piemonte e Savoia tra XIII e XIV secolo. Aggiornamenti*, in *Temi epici e cavallereschi in Italia. Tra letteratura e immagini (XII-XV sec.)*, atti delle giornate di studio (Losanna, Università

logico in esame – nel senso che non sono sopravvissute, non che non esistessero nel Medioevo – le testimonianze relative a cicli di contenuto “politico”. Tuttavia, da una recente disamina degli statuti comunali delle città piemontesi per i secoli XIII-XV, avente l’obiettivo di verificare la presenza di norme giuridiche relative alla cosiddetta “pittura infamante” e alla “pittura di infamia”, sulla scorta del celebre saggio di Ortalli, è emersa una messe di dati interessanti². Matteo Moro ha potuto infatti individuare all’interno degli ordinamenti di ben dodici Comuni (Novara, Galliate, Omegna, Lesa, Alessandria, Tortona, Vercelli, Biella, Ivrea, Chivasso, Casale Monferrato e Torino), la presenza – tra le pene previste per coloro che si macchiavano di tradimento del proprio Comune o di altri reati e che spesso erano condannati in contumacia –, della cosiddetta “pittura d’infamia”. A titolo esemplificativo si possono richiamare gli statuti di Vercelli (1241-1242), che prevedevano per gli ufficiali del Comune che avesse trattenuto presso di sé degli averi del Comune stesso, oltre alla restituzione delle cose indebitamente sottratte e al pagamento di una sanzione pecuniaria, l’iscrizione a lettere grosse «ad infamiam» del loro nome e del reato commesso, su un muro appositamente imbiancato del palazzo del Comune (ma senza immagine). Mentre gli statuti successivi del 1341 stabilivano che quanti fossero stati riconosciuti colpevoli di aver falsificato atti, scritture pubbliche, private, processuali, dovevano pagare una multa di 400 lire pavesi; in caso di insolvenza, si prevedeva l’amputazione della mano e la rappresentazione dei rei, tante volte quante falsificazioni avevano commesso, sulle mura del «palatio communis Vercellarum»³. Moro fa notare come la “pittura di infamia” si configurasse quindi a Vercelli come pena “sostitutiva”, mentre a Novara, sempre nel Trecento (statuti del 1339), per lo stesso reato erano previsti, oltre ad una multa e all’incarcerazione per dieci giorni, la rappresentazione del reo sul palazzo del Comune, con l’indicazione del nome, cognome e causa della falsità (qui la pittura si confi-

di Losanna, 30 novembre 2018) a cura di I. Molteni, I. Quadri, Università degli Studi di Padova, Padova 2021, pp. 139-184: <https://phaidra.cab.unipd.it/api/object/o:453781/diss/Content> (consultata nel giugno 2023).

² M. Moro, *Apogeo e declino della pittura d’infamia in Piemonte fra diritto statutario comunale e prassi giudiziaria (secoli XIII-XV)*, «Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino», CXVIII, 2020, pp. 281-324. In apertura lo studioso distingue tra “pittura infamante” (cicli pittorici complessi commissionati da élites politiche e destinati a decorare l’interno dei palazzi comunali o broletti, slegati quindi da specifici provvedimenti giudiziari) e le “pittura d’infamia” (consistente nella «riproduzione oltraggiosa dell’immagine di una persona», su richiesta del giudice: il ritratto cioè di un individuo che si è macchiato di specifici reati, da realizzare sulle pareti esterne degli edifici comunali, o in altri luoghi pubblici della città, in modo che fosse visibile a tutti). Per il saggio di Ortalli, si è consultata la nuova edizione: G. Ortalli, *La pittura infamante. Secoli XIII-XVI*, Viella, Roma 2015.

³ Per Vercelli: Moro 2020, pp. 289-296.

gurava perciò come “pena principale accessoria”⁴. Gli altri casi descritti sono tutti assai significativi: a Tortona, per esempio, il colpevole di tradimento verso il proprio Comune (statuti del 1326-31), o verso borghi e castelli del *districtus*, era condannato prima ad essere trascinato, legato alla coda di un asino, lungo le vie della città, quindi all’impiccagione; e se latitante, ad essere raffigurato a testa in giù come traditore sul palazzo del Comune. Gli statuti documentano quindi l’esistenza di una certa varietà iconografica all’interno della tipologia in esame: come ad Ivrea, dove gli statuti del 1433 contemplavano per i falsificatori di monete, la raffigurazione del falsario con in mano la moneta falsificata; o a Chivasso, dove accanto al reo di falsa testimonianza, veniva trascritta la relativa testimonianza mendace⁵. Non possiamo quindi che rammaricarci per la perdita integrale di queste pitture, che oltre a illustrare il legame tra arte e politica, avrebbero potuto offrire, se sopravvissute, anche indicazioni preziose per la storia del ritratto nell’età medievale. Come sottolinea bene lo studioso, anche la scomparsa di queste raffigurazioni ebbe spesso una radice politica: oltre infatti a ragioni esterne, quali il deperimento causato dall’esposizione all’esterno e la distruzione degli edifici di pertinenza, ci fu in alcuni casi anche la volontà stessa, da parte dei ceti dirigenti dei diversi Comuni, di cancellare – a distanza di qualche decennio dalle condanne in questione – delle pitture che potevano “infangare” la reputazione del Comune stesso. Sarà quindi lo studio delle fonti documentarie a permetterci, in futuro, di ritrovare le citazioni o descrizioni di queste pitture perdute. In questo senso è assai promettente quanto già segnalato da Moro stesso: e cioè la testimonianza fornita da un *Summarium* per la canonizzazione del Beato Amedeo (Amedeo IX, duca di Savoia dal 1465 al 1472), risalente al 1661; qui, i due pittori incaricati di censire le immagini del beato esistenti in Vercelli, ne individuarono una «nel muro delle Carceri, fra molte pitture d’huomini carcerati, tormentati, soldati e giudici»⁶.

⁴ Su Novara: *ivi*, pp. 297-300; è interessante quanto riportano gli statuti di Galliate (nel Novarese), secondo cui l’effigie del personaggio riconosciuto colpevole andava raffigurata sulle mura della piazza principale del paese.

⁵ *Ivi*, pp. 303 (Tortona), 305 (Ivrea) e 306 (Chivasso).

⁶ *Ivi*, pp. 321-322 (ma la fonte è stata rinvenuta nelle *Schede Vesme: l’arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, a cura di A. Baudi di Vesme, 4 voll., Società Piemontese di belle arti, Torino 1966, II, p. 1407). Va qui segnalato che nell’antico palazzo comunale di Savigliano (Cuneo), ora noto come palazzo Miretti, si è conservato un lacerto di un ciclo profano, databile intorno al 1320, raffigurante la scena di impiccagione di due figure, entrambe bendate; tra le varie ipotesi interpretative, oltre a quella di Piccat (che vi legge un episodio della leggenda di Meleagro e il cinghiale: M. Piccat, *La saga ellenica nell’antico Palazzo Comunale in Savigliano*, L’arciera, Borgo S. Dalmazzo 1998), è stata avanzata anche quella che vede nei giovani due adulteri – reali, o tratti da un romanzo cavalleresco – puniti con la morte perché riconosciuti colpevoli: una pittura che avrebbe dovuto funzionare da monito per

Per quanto riguarda invece le pitture nei castelli sabaudi, anch'esse in buona parte perdute, va qui ricordato, a conferma di quanto appena sottolineato sull'importanza delle fonti, il ciclo affrescato nella loggia del castello di Rivoli, alle porte di Torino, in vista dell'arrivo in questo edificio, nell'ottobre del 1310, dell'imperatore Enrico VII e del suo seguito. Una decorazione commissionata da Amedeo V conte di Savoia (1285-1323), – che faceva parte del seguito imperiale, insieme a Filippo principe d'Acaia – per commemorare il previsto incontro a Rivoli tra Enrico VII e il pontefice Clemente V (che poi non ebbe luogo), e sottolineare i legami di fedeltà all'imperatore da parte di numerose casate di Svizzera, Francia, Germania e Fiandra. Un ciclo ancora visibile all'inizio del XV secolo e del quale si è conservata una dettagliata descrizione risalente al Quattrocento («C'est la solemnité des seigneurs qui furent receu au chastel de Rivolles et qui sont figures en la loge dudit chastel», oggi presso l'Archivio di Stato di Torino). Da questo documento si apprende che la loggia presentava su una parete il pontefice affiancato da alcuni dei suoi cardinali e dal proprio segretario, mentre sulla parete opposta erano dipinti Enrico VII accompagnato da quattro principi (Amedeo di Savoia, Guglielmo di Termonde – figlio del conte di Fiandra –, Ottone I di Grandson, Giovanni I conte di Sarrebruck), raffigurati seduti, mentre in piedi stava Bernardo de Mercato (già *clericus* e *magister hospicii* del conte di Savoia e successivamente segretario dell'imperatore); infine, sulla terza parete, erano raffigurati dieci signori ed ecclesiastici del seguito del pontefice e altrettanti di quello dell'imperatore: ciascuno riconoscibile grazie alle rispettive insegne araldiche indossate⁷.

i cittadini di Savigliano: G. Romano, *Per un atlante del gotico in Piemonte*, in *Gotico in Piemonte*, a cura di G. Romano, Editris, Torino 1992, pp. 35-36; F. Quasimodo, A. Semenzato, *Nuovi orientamenti per la pittura del Trecento nel Cuneese*, in *Pittura e miniatura del Trecento in Piemonte*, a cura di G. Romano, Editris, Torino 1997, pp. 101-107.

⁷ Sui rapporti tra Amedeo V di Savoia, l'imperatore e i principi fiamminghi: Castronovo 2002, pp. 41-45. Su questo ciclo si veda ancora Ead. 2018, pp. 32-33. Un tema a sé è costituito dai cicli figurativi nei broletti piemontesi. Per Novara: M. L. Gavazzoli Tomea, *Villard de Honnecourt e Novara, «Arte lombarda»*, LII, 1979, pp. 31-52; G. Donato, *Arte pubblica a Novara: dall'Arengo al palazzo del Podestà*, in *Il Complesso monumentale del broletto di Novara e la nuova Galleria Giannoni*, Celid, Torino 2011, pp. 32-61. Per il broletto di Alessandria: F. Cervini, *Dipinti murali per uno spazio civile tardomedievale: immagini frammentate*, in *Palatium Vetus. Il broletto ritrovato nel cuore di Alessandria*, a cura di A. Marotta, Gangemi, Roma 2016, pp. 117-125. Per la pittura murale del XV-XVI secolo di contenuto politico, andranno ricordati, oltre agli affreschi sulla facciata di casa Della Chiesa a Saluzzo (per i quali si rimanda alla p. 112 di questo saggio), il ciclo pittorico frammentario nel castello di Valperga, nei pressi di Ivrea, in cui si riconosce la parte inferiore di un personaggio seduto alla sommità di uno strano trono ligneo a tre gradini (ma è perduta la testa della figura), circondato dai suoi dignitari, ciascuno accompagnato da uno scudo con le relative insegne araldiche: un affresco da datarsi all'inizio del XV secolo e vicino ai modi di Giacomino d'Ivrea (ancora inedito, a quanto mi risulta); e gli affreschi

Soffitti dipinti del XV secolo da edifici piemontesi nel Museo Civico d'Arte Antica di Torino

A fronte quindi della perdita della maggior parte delle pitture murali medievali di soggetto profano, e in particolare di contenuto politico, è importante – ai fini di questa ricerca – rivolgersi ad un'altra serie di testimonianze, rappresentata dai soffitti dipinti. Com'è noto in Piemonte si conserva un numero molto alto di soffitti decorati del XIII-XV secolo, in buona parte ancora *in situ*, studiati in questi anni in primo luogo da Giovanni Donato, quindi da Luisa Gentile e da chi scrive. Accanto ai soffitti più antichi, quelli duecenteschi di Asti⁸, ne sono via via emersi altri – o, se già erano noti, sono stati studiati o restaurati: per il Trecento i due soffitti di Alba (palazzo Serralunga)⁹, quello nel castello di Pavarolo (Asti)¹⁰ e a Pinerolo (fig. 1, tav. V)¹¹; per il Quattrocento i soffitti di Chieri (casa dei mercanti Mercadillo), quelli nei castelli di Lagnasco (Cuneo), Calosso (Asti)¹² e Pavone (nei pressi di Ivrea)¹³, a Saluzzo

a monocromo con episodi della vita di Amedeo IX nel palazzo trecentesco noto come “palazzo Acaia” nel centro storico di Pinerolo, già datati all'inizio del XVI secolo (per i quali si veda V. Moretti, *Il Palazzo “Acaia” di Pinerolo. Gli affreschi*, «Bollettino della Società Pinerolese», XXVI, 2010, pp. 121-183).

⁸ G. Donato, *Nuove acquisizioni per il gotico ad Asti*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XLVIII, 1996, pp. 107-126; Ead., *Soffitti dipinti per il Medioevo astigiano*, «Il Platano», XXV, 2000, 2, pp. 4-11.

⁹ Ead. *Il cielo dipinto. Soffitti di età angioina ad Alba*, in *Studi per una Storia d'Alba*, V, *Alba Medievale. Dall'Alto Medioevo alla dominazione angioina (secoli VI-XIV)*, a cura di R. Comba, Famija Albèisa, Alba 2010, pp. 1-44.

¹⁰ L. C. Gentile, *Les plafonds peints des châteaux piémontais*, in *Les vie des châteaux. De la forteresse au monument*, catalogo della mostra (Annecy, Musée-Château, 3 giugno - 18 settembre 2016) a cura di E. Kohler, H. Marin, S. Marin, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2016, pp. 131-132; Castronovo 2018, pp. 41-43.

¹¹ Ancora inedito, e oggi in collezione privata, mi venne segnalato da Enrico Castelnuovo, che aveva potuto vedere alcune foto delle tavolette; esse rappresentano stemmi, animali (cani, gatti, volatili vari, gufi, un gallo, draghi e animali fantastici), ritratti maschili e femminili e una sirena. Dalle foto disponibili si distinguono almeno tre diverse campagne decorative: una tardotrecentesca, ancora di matrice gotico internazionale (cui appartengono le figure di animali, la sirena e alcuni ritratti), quindi una campagna di carattere araldico risalente alla prima metà del Quattrocento; e infine una terza campagna di fine secolo, di cui sembrano essere sopravvissuti solo alcuni volti barbuti (ma il restauro ha scelto di lasciare in evidenza tracce della seconda e terza campagna all'interno delle stesse tavolette, così che senza la possibilità di un esame diretto delle opere, risulta difficile capire la successione esatta degli strati pittorici).

¹² Per questi tre complessi rimando rimando a: G. Donato (a cura di), *Quando i cavalli avevano le mani*, Chieri 2018; L. C. Gentile, *Soffitti trecenteschi a Chieri e dintorni*, in *Cieli dipinti. Soffitti lignei nell'Europa meridionale tra Medioevo e Rinascimento*, atti del convegno (Udine e Cividale del Friuli, 8-10 novembre 2019) a cura di M. d'Arcano Grattoni, F. Fratta de Tomas, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2022, pp. 43-47.

¹³ Castronovo 2009; Gentile 2022.



1. Pittore piemontese, *Tavoletta di soffitto con sirena e ritratto di moro*, 1390-1400. Già in un palazzo di Pinerolo (Torino), ora collezione privata.

(palazzo Isasca Della Chiesa), a Passerano (Asti), ad Acqui (casa dei mercanti Della Chiesa; palazzo Marengo), a Casale (casa dei conti di Biandrate)¹⁴ e a

¹⁴ Per Saluzzo, Acqui, Casale e Passerano, si vedano ancora le osservazioni di L. C. Gentile, *L'écriture sur les plafonds piémontais*, intervento in occasione del convegno *15èmes rencontres internationales RCPPM*, (Aigueperse, Chateau de Villeneuve-Lembron, 1-2 ottobre 2021), comunicazione dattiloscritta.



2. Alfredo d'Andrade, *Due disegni riproducenti dettagli del soffitto decorato del castello di Grinzane Cavour* (Cuneo), 1880 (?). Torino, Archivio Fotografico dei Musei Civici, inv. 1471 LT e 1472 LT.

Grinzane Cavour (Cuneo; fig. 2)¹⁵. Una tale abbondanza di testimonianze avrebbe bisogno, come già ipotizzato più volte, di essere raccolta in un vero e proprio *Corpus*, ispirandosi al lavoro che da anni portano avanti gli storici dell'arte francesi dell'*Association internationale de recherche sur les charpentes et plafonds médiévaux* (RCPPM), che stanno censendo e catalogando i soffitti decorati medievali regione per regione¹⁶. Al fine di ampliare i dati a disposizione su questa tipologia di manufatti, ho quindi pensato di presentare in modo organico i soffitti dipinti del Museo Civico di Torino, che tutti insieme arrivano a contare quasi 500 tavolette: alcuni di essi sono già stati pubblicati,

¹⁵ Per il soffitto della cosiddetta “sala delle Maschere” di Grinzane non esiste una bibliografia scientifica; ma sono assai importanti e utili gli schizzi di Alfredo d'Andrade, che a fine Ottocento eseguì un rilievo del soffitto e disegni specifici dei dettagli costruttivi: Torino, Archivio Fotografico dei Musei Civici, 1463 LT, 1464 LT, 1465 LT, 1469 LT, 1471-1475 LT.

¹⁶ Tra le pubblicazioni più recenti dell'associazione: *Aux sources des plafonds peints médiévaux*, a cura di P. Bernardi, J.-B. Mathon, Capetang, Chateau de Montaigne 2011 (dedicato ai soffitti di Provenza, Languedoc e Catalogna). Ai soffitti della Catalogna è dedicato un bel numero monografico della rivista del Museo Diocesano di Vic: *Teginats pintats medievals i moderns*, in «Quaderns del Museu Episcopal de Vic», VI, 2013.

altri sono inediti ma già noti, altri ancora sono conservati a deposito da quasi un secolo e assolutamente privi di documentazione fotografica.

Palazzo Madama conserva sette complessi di tavolette di soffitto databili al XV secolo, tutti decorati da soggetti profani, entrati in museo tra il 1896 e il 1938. Le date di ingresso sono significative perché confermano il forte interesse di questa istituzione, all'indomani della fondazione – avvenuta nel 1863 – e per tutto il primo trentennio del XX secolo, per le testimonianze di pittura e scultura del territorio, con una particolare attenzione per quei manufatti che rischiavano la dispersione. Il mediocre e spesso cattivo stato di conservazione di molte tavolette, documentato da alcune foto storiche, attesta una volta di più come l'obiettivo del museo in occasione di queste acquisizioni non fosse tanto di carattere formale, ma dettato da esigenze di tutela: premeva cioè la salvaguardia delle testimonianze del patrimonio artistico piemontese già in precarie condizioni. Tanto più che, a parte tre eccezioni, tali insiemi non vennero allestiti o presentati in museo, né nella prima sede di via Gaudenzio Ferrari, né più tardi a Palazzo Madama (dove il museo si sarebbe trasferito nel 1934)¹⁷.

L'acquisto più antico risale al 1896 ed è per fortuna ben documentato da due lettere: nella prima, datata 28 maggio, il direttore del museo, Vittorio Avondo, scrive ad Alessandro Baudi di Vesme¹⁸ – erudito piemontese e grande studioso dell'arte in Piemonte, che probabilmente in questa occasione fece da tramite tra la proprietaria delle tavolette e il Museo Civico – per comunicargli che il comitato direttivo del museo si era pronunciato a favore dell'acquisto dei «12 quadrelli rappresentanti la danza dei folli», nonostante lo stato di deperimento degli stessi e nonostante il fatto che il museo «in massima parte non fa raccolta di dipinti». A vendere le tavolette è la contessa Delfina Della Chiesa d'Isasca, residente a Saluzzo, che sarà saldata a stretto giro, il 16 giugno¹⁹. La provenienza saluzzese è interessante, tanto più che l'antico palazzo Della Chiesa d'Isasca,

¹⁷ Nel 1901 sei tavolette della serie con la *Danza dei folli* (inv. 234-238/D), risultano esposte nella sala XV del museo. Nel 1934, in occasione del trasferimento del Museo Civico a Palazzo Madama, le ventiquattro tavolette raffiguranti ritratti di dame e condottieri (148/D) furono collocate attorno alla volta della cosiddetta sala Spinetta, al piano terra del museo (dove si trovano ancora oggi); una loro riproduzione in *Cento tavole* 1900, tav. 14. Sempre nel 1934 Viale dispose la collocazione delle tavolette Provana (1777/L) sul soffitto di sala Staffarda: anche in questo caso si trattò di un allestimento “ambientato”, poi mantenuto nel 2006 in occasione del ripensamento integrale della museografia del piano terra di palazzo Madama (sull'intervento di Viale e sulle modifiche apportate nel 2006, si veda la nota 23).

¹⁸ Su questo personaggio si veda la monografia di A. Giovannini Luca, *Alessandro Baudi di Vesme e la scoperta dell'arte in Piemonte*, Ledizioni, Torino 2015.

¹⁹ Torino, Archivio Storico dei Musei Civici, Carte Amministrative [=ASMC, CAA], 27, pratica n. 3, anno 1896. Il prezzo pattuito per la serie fu di L. 250.



3. Pittore piemontese, *Tavoletta di soffitto con scena di danza moresca*, 1450 circa. Da un palazzo di Saluzzo (Cuneo), ora a Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica, inv. 233/D.

in via Valoria Inferiore n° 37 (oggi sede di un istituto di Suore Carmelitane), noto come casa di Davide, conserva ancora in facciata alcuni lacerti di affreschi monocromi dedicati alle storie bibliche di re Davide, commissionati da Giorgio Della Chiesa tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo²⁰. Si può quindi ipotizzare, al momento, che anche i quadrelli pervenuti al museo, databili alla fine del Quattrocento, provengano da tale palazzo; forse anch'essi oggetto di una committenza del Della Chiesa (che aveva però acquisito tale dimora solo nel 1491), oppure già parte del decoro interno originario dell'edificio, che apparteneva, prima di tale data, ai marchesi Saluzzo della Manta, proprietari del celebre castello la cui sala baronale era stata affrescata, com'è noto, da un maestro jaqueriano. Delle dodici tavolette acquistate nel 1896 ne risultano oggi in museo solo sei: esse raffigurano, su di un fondo rosso scuro unito, privo di indicazioni di paesaggio o ambiente, alcune figure maschili e femminili impegnate a danzare e, in un caso, una vecchia intenta a colpire una scimmia con la sua conocchia (fig. 3); un insieme di scene che ha portato a identificare come soggetto principale della serie una moresca, un tipo di danza che sappiamo essere nota e diffusa anche nel ducato sabaudo alla fine del Quattrocento²¹.

²⁰ Su questo ciclo: *Hans Clemer*, a cura di E. Ragusa, G. Galante Garrone, Editrice Artistica Piemontese, Savigliano 2002. All'interno dello stesso palazzo è ancora in situ un soffitto con pappagalli che trattengono nel becco cartigli alternati componenti la frase «Pax huic domui et omnibus habitantibus in ea», una benedizione tratta dal Vangelo di Luca; sul tema delle iscrizioni sui soffitti piemontesi si veda ancora l'intervento di Luisa Gentile all'ultimo convegno dell'Association internationale de recherche sur les charpentes et plafonds médiévaux (RCPPM), dei cui atti non è prevista la pubblicazione: L. C. Gentile, *L'écriture sur les plafonds piémontais*, in 15èmes Rencontres internationales RCPM (Aigueperse, château de Villeneuve-Lembron, 1-2 ottobre 2021).

²¹ Sulle tavolette: *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale in Piemonte*, catalogo della mostra

Nel 1889 il Museo Civico acquista un secondo soffitto quattrocentesco, costituito da 24 tavolette con ritratti di profilo e a mezzo busto di dame e guerrieri. L'*Inventario Generale* del museo recita: «n. 24 teste dipinte a tempera su tavolette di legno, 37 × 40 cm, arte lombarda, sec. XVI, 700 L.». Il venditore è un antiquario di Roma, indicato come «Corvisieri» (ma in un inventario successivo, il cosiddetto *Inventario Particolare*, che registra lo stato delle collezioni al 1950, è detto «Corvineri»). Lo stile tardogotico lombardo non esclude di certo una provenienza piemontese (da Novara o dal novarese) – e spiegherebbe peraltro la decisione del museo di acquisirlo –, ma in assenza di documentazione specifica, esso va per il momento “messo da parte”, in quanto non si può essere certi che esso possa aiutare a ricostruire il panorama della pittura profana della regione. A dieci anni di distanza, nel 1899, fa invece il suo ingresso un importante soffitto databile tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, questo sì di provenienza certa, che decorava in origine il salone al piano nobile della cosiddetta “casa del Vescovo” a Torino, poi palazzo Provana di Leinì: un edificio tardomedievale nei pressi delle Porte Palatine, demolito tra il 1898 e 1899 perché in gravi condizioni di degrado. Alfredo d'Andrade, che all'epoca era a capo del primo Ufficio Regionale dei Monumenti di Piemonte e Liguria, compresa l'importanza storico artistica del soffitto, ne fece eseguire un rilievo prima dell'atterramento del palazzo, seguì lo smontaggio (facendo numerare le tavolette, i travi e i travetti per serbare memoria del loro assetto originario), quindi ottenne che le ottantanove tavolette venissero ricoverate a Palazzo Madama, allora sede della Soprintendenza, e donate al Museo Civico. Il committente del ciclo è stato riconosciuto in Andra Provana di Leinì, canonico del Duomo di Torino dal 1483, poi arcidiacono, protonotario apostolico e vicario del vescovo Domenico della Rovere fino al 1520, il cui stemma compare nove volte sulle tavolette (oltre al motto «In Domino confido»); la maggioranza di esse presenta poi motivi floreali, alcuni ritratti maschili, putti e figure grottesche, ancora discendenti dalle *drôleries* gotiche, e una serie di stemmi di casate legate ai Provana per matrimonio, oltre agli scudi Savoia e Monferrato che richiamano il matrimonio tra Carlo I duca di Savoia e Bianca di Monferrato, avvenu-

(Torino, Palazzo Madama, 1 aprile - 30 giugno 1979) a cura di E. Castelnuovo, G. Romano, Città di Torino, Torino 1979, pp. 192-195, n. 15 (scheda di S. Pettenati); Castronovo 2002, p. 237. Sulle feste nei castelli sabaudi tra XV e XVI secolo: U. Gherner, *La frequentazione del Castrum Porte Phibellone (fine XIII-XV secolo)*, in *Torino nel Basso Medioevo: castello, uomini, oggetti*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, 3 aprile - 27 giugno 1981) a cura di S. Pettenati, R. Bordone, Città di Torino, Torino 1981, p. 50 (che dà notizia di una moresca organizzata il 15 agosto 1474 da Iolanda di Francia, duchessa di Savoia, nel castello di Porta Fibellona a Torino, attuale Palazzo Madama).

to nel 1485²². Nel 1933-34, in occasione dell'allestimento del Museo Civico nella nuova sede di palazzo Madama, Viale – interessato a creare una sala ambientata dedicata al Piemonte tra Quattro e Cinquecento – fece collocare le tavolette sul soffitto di sala Staffarda, che ospitava il grande coro intagliato in gotico flamboyant dell'abbazia cistercense di Staffarda (1510-20)²³.

Dopo un intervallo di tempo di circa un trentennio, entrarono a palazzo Madama altri due soffitti dipinti, nel periodo subito precedente la grande mostra *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, organizzata e curata da Vittorio Viale, direttore del Museo Civico. L'esposizione, aperta dal 17 settembre 1938 al 18 giugno 1939, intendeva «provare l'esistenza, l'importanza e l'originalità dell'arte piemontese durante l'età gotica e rinascimentale, diffonderne la conoscenza, chiarificarne alla luce delle opere esposte i complessi e difficili problemi»²⁴, riunendo per la prima volta insieme opere realizzate in questa regione appartenenti a tutte le tecniche artistiche: non solo pittura e scultura, ma anche vetrate, manoscritti miniati, mobili, stoffe e ricami, arazzi, oreficerie. Queste vennero allestite a palazzo Carignano, in una successione di sale appositamente trasformate in modo da evocare, di volta in volta, gli ambienti dell'epoca (il presbiterio di una chiesa, interni di dimore civili piemontesi del tardo Quattrocento e così via). Proprio in una di queste ultime trovarono spazio due soffitti decorati. Di uno di essi si possiedono diverse notizie: di proprietà di Cesare Borgo, di Torino, proveniva da una casa di Chieri; la documentazione presso l'Archivio dei Musei Civici chiarisce bene come inizialmente Borgo avesse aderito a un semplice prestito per la mostra in oggetto (ed è interessante che insieme al soffitto egli prestasse anche una «finestrella in cotto costituita da pezzi 59», ad arco ogivale e decorata da un «fregio con fogliami e putti», anch'essa quattrocentesca e che verosimilmente proveniva dalla stessa casa di Chieri di pertinenza del soffitto)²⁵. Dal catalogo della mostra si apprende che il soffitto venne allestito nella

²² Su questa seria: *Corti e Città. Arte del Quattrocento nelle Alpi Occidentali*, catalogo della mostra (Torino, Palazzina Promotrice delle Belle Arti, 7 febbraio - 14 maggio 2006) a cura di E. Pagella, E. Rossetti Brezzi, E. Castelnuovo, Skira, Milano 2006, pp. 140-141, n. 87 (scheda di L. C. Gentile).

²³ Sulla storia dell'allestimento di sala Staffarda: Castronovo 2021, pp. 168-171.

²⁴ Per i significati di questa esposizione, i relativi criteri allestitivi e l'accoglienza di pubblico e studiosi, si rimanda al saggio di M. Maritano, *Gotico e Rinascimento in Piemonte (1938-1939)*, in *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, a cura di E. Castelnuovo, A. Monciatti, Edizioni della Normale, Pisa 2008, pp. 187-212. Ringrazio molto Cristina Maritano che mi ha segnalato la documentazione archivistica sul soffitto di Chieri.

²⁵ Archivio dei Musei Civici di Torino, SMO 282. Per la scultura in terracotta lavorata, in particolare per le formelle impiegate nel XV e XVI secolo nell'architettura civile piemontese per decorare porte, finestre e facciate, si vedano gli importanti contributi di G. Donato, *Per una storia della terracotta architettonica in Piemonte nel tardo Medioevo: ricerche a Chieri*, «Bollettino Stori-

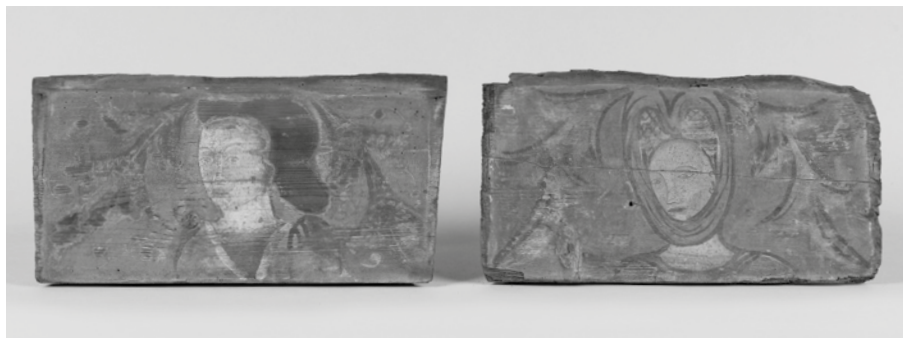


4. Decorazione di un soffitto ligneo di inizio Quattrocento di una casa di Chieri. Da *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, a cura di V. Viale, Torino 1939.

sala 24, come risulta anche da una delle tavole del volume; furono presentate settantadue assicelle «dipinte a stemmi, a teste di donne, e di guerrieri, a bestie, a motivi vegetali, e a ornati vari con stelle, rosette, ecc.» (figg. 4-5); a conferma ulteriore di una provenienza piemontese, tra gli stemmi erano riconoscibili quelli dei Savoia, più volte ripetuti, dei Monferrato e dei Visconti²⁶. Terminata però l'esposizione, il soffitto rimase a Palazzo Madama, dove si conserva ancora oggi. Non vi sono documenti specifici a riguardo, ma possiamo ipotizzare che all'origine di questo fatto (un deposito temporaneo poi trasformatosi in deposito permanente), vi fosse il tema dell'ingombro significativo di questo complesso, che allestito occupava uno spazio quadrato di 6,80 × 6,80 metri:

co-Bibliografico Subalpino», LXXXIV, 1986, pp. 305-364; Id., *Immagini del Medioevo torinese fra memorie e conservazione*, in *Torino tra Medioevo e Rinascimento. Dai catasti al paesaggio urbano e rurale*, a cura di R. Comba, R. Rocca, Allemandi, Torino 1993, pp. 305-364.

²⁶ *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Carignano, 17 settembre 1938 - 18 giugno 1939) a cura di V. Viale, Città di Torino, Torino 1939, p. 148, tav. 5; tav. 354 per una veduta della sala.



5. Pittore piemontese, *Tavolette di soffitto con ritratti femminili*, inizio del XV secolo. Già presso una casa di Chieri (Torino), oggi Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica, senza inventario.

esso contava infatti, accanto a 124 pannelli piccoli (di 40 × 23 cm) e 6 pannelli grandi (di 140 × 25 cm), tutti dipinti a tempera con figure e stemmi, anche, 2 travi principali anch'esse dipinte a tempera (lunghe quasi 7 metri), 10 travi secondarie sagomate, 2 travi secondarie perimetrali, 24 pannelli perimetrali (di 210 × 20 cm), con relative 48 cornici inferiori e superiori, 54 tavole di fondo (non decorate) e «254 pezzi di cornicine dei pannelli di fondo», oltre a diverse mensole. Il documento stilato da Viale all'atto della consegna specifica indica inoltre che lo stato di conservazione generale non era molto buono: la pittura era sporca e «già in gran parte guasta» – tanto che il museo si fece carico di intervenire con una pulitura e un restauro prima dell'inaugurazione della mostra –, le cornicette «in avanzato stadio di deterioramento per effetto del tarlo e dell'umidità» e così il tavolato di fondo. Tali condizioni conservative precarie, unite al problema del grande numero di elementi del soffitto, dovettero quindi convincere il proprietario a depositare il soffitto in museo al termine della mostra, in attesa di future risoluzioni (che poi non vi furono). Sempre il catalogo *Gotico e Rinascimento* registra la presenza, nelle sale ambientate di palazzo Carignano, di un secondo soffitto del XV secolo, costituito novantasei tavolette dipinte «decorate a vivacissimi colori, in rosso, in azzurro, in nero, in verde a motivi diversi: con teste d'uomini e di donne, talora raffigurate in forma caricaturale; animali (leone, aquila, gatto ecc.); vasi, ornati vegetali; stemmi; cartigli con leggende»; tra le quali quella dei Romagnano, *En un*, che spinse Viale a ipotizzare una provenienza da un palazzo di questa famiglia²⁷. Né la scheda inventariale

²⁷ *Ivi*, p. 141. Il castello di Virle, di origine medievale e proprietà dei Romagnano, si trova in provincia di Torino, ma geograficamente a sud della città, al confine con la provincia di Asti: po-



6. Pittore piemontese, *Tavoletta di soffitto con episodio storico o mitologico (?)*, inizio del XVI secolo. Da un palazzo di Vercelli, ora Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica, inv. 294/D.

del soffitto, né le carte d'archivio offrono alcuna indicazione sulle modalità di acquisizione di questo complesso: ma il fatto che Viale specifichi in catalogo che il soffitto proverrebbe dall'Astigiano («a quel che mi si è detto»), fa ipotizzare che esso sia stato acquistato negli anni della sua direzione da un antiquario che ne avrebbe dichiarato o certificato l'origine piemontese.

È possibile che la consapevolezza che il museo possedesse e ricercasse soffitti piemontesi antichi abbia spinto l'antiquario vercellese Pio Dazza, nell'autunno del 1938, a contattare Viale per proporgli in vendita altri due insiemi di tavolette dipinte, uno dei quali venne inserito *in extremis* nell'allestimento della mostra *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, anche se la vendita non era stata ancora conclusa ufficialmente²⁸. Non ci è pervenuta la corrispondenza

rebbe quindi, in via ipotetica, essere il luogo di provenienza del soffitto. Oggi il castello appartiene al FAI, Fondo Ambiente Italiano.

²⁸ Sedici tavolette, insieme ad un tavolato moderno, andarono a comporre il soffitto della sala 22 (una stanzetta «trasformata in una specie di studiolo rinascimentale», che ospitava le tavolette di predella del Duomo di Torino con le storie di Crispino e Crispiniano, opera di Defendente Ferrari): *Gotico e Rinascimento* 1939, pp. 138-139, tav. 355 (con un dettaglio). Una foto storica che mo-

preliminare all'acquisto, che comunque risulta concluso il 7 dicembre 1938, data cui risale la delibera del Comune di Torino che ratifica l'acquisizione. A questa data entrarono quindi in museo due nuovi complessi: il primo costituito da dieci tavolette dipinte a monocromo con figure di vasi entro ornati vegetali, putti, grottesche e alcune scene, forse mitologiche, di difficile identificazione, nell'insieme già di gusto rinascimentale e databili all'inizio del XVI secolo (fig. 6); dello stesso gruppo – di cui Dazza non dichiarò il luogo di provenienza –, faceva parte anche una tavoletta con medaglione racchiudente il ritratto di profilo di un uomo barbuto con grosso turbante (forse intesa a raffigurare un turco?), che pare più antica e certo di mano diversa, forse un pezzo erratico proveniente da un soffitto distinto²⁹. Ma ad essere degno di nota, soprattutto a livello iconografico, era il secondo gruppo, costituito da venticinque tavolette raffiguranti la *Genealogia dei re di Francia*, databili alla metà del XV secolo circa: con i busti dei sovrani, dall'età merovingia a Filippo il Bello, dipinti a mezzo busto su di un fondo rosso acceso arricchito in alcuni casi da gigli giallo oro, e accompagnati da lunghe iscrizioni che li identificano e sintetizzano alcuni fatti salienti del loro regno³⁰. In questo secondo caso, invece, l'antiquario comunicò a Viale la provenienza dell'insieme da un palazzo dell'Astigiano, come riportato nel catalogo del 1938³¹.

Le tavolette di soffitto con la *Genealogia dei re di Francia*: analisi iconografica e significato politico

Le ventitré tavolette raffigurano i re di Francia, dall'età dei Merovingi – il più antico è Clodione (V sec. d.C.) –, fino ai Capetingi (rappresentati da Luigi VIII, Luigi IX e Filippo il Bello). Le tavolette superstiti mostrano quindi: Childerico I (divenuto re, secondo l'iscrizione che lo accompagna, nel 484), Clodoveo I, figlio di Childerico («qui se fit christian», recita l'iscrizione, re

stra l'intero soffitto si trova presso l'Archivio Fotografico dei Musei Civici, scatola 103, lastra 1805.

²⁹ Il complesso è inedito e reca il numero di inventario 294/D. Le tavolette, oggi in pessimo stato di conservazione e poco leggibili, sono da anni ricollocate a deposito; esse hanno un'altezza che varia da 20,2 a 26,2 cm e lunghezza compresa tra 39,5 e 43,5 cm.

³⁰ Le tavolette sono presentate da Castronovo 2002, pp. 234-237; furono esposte alla mostra *Corti e Città* 2006, p. 140, n. 86 (scheda di S. Castronovo). Tre di esse sono oggi presentate in sala Acaia, nel percorso espositivo permanente del Museo Civico di Torino.

³¹ Il Museo Civico possiede anche un ottavo gruppo di tavolette di soffitto del XV secolo, raffiguranti teste di imperatori romani, entrato però come dono dell'antiquario Pietro Accorsi nel 1960 e quindi non pertinente a questo discorso.



7. Pittore piemontese, *Tavoletta di soffitto con Clodoveo re di Francia*, 1440-1450 circa. Da un palazzo di Asti, oggi Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica, inv. 65/D.

dal 484, fig. 7), Clotario II (535), Chilperico I (566), Dagoberto I (632; fig. 8; tav. VI), Clodoveo II (640), Clotario III (663), Teodorico III (670), Clodoveo II (694), Childeberto (699), Chilperico II (713) e Childerico III (742). A parte rari casi, le iscrizioni si limitano a dare il nome del sovrano, l'anno di incoronazione e la durata del relativo regno. Fanno eccezione, tra le tavolette pervenute al museo, quella già citata con Clodoveo (in questo caso l'iscrizione specifica che tale re si fece battezzare, un sacramento evocato anche dalla piccola colomba dello Spirito Santo recante nel becco un'ampollina con l'acqua santa, aggiunta dal pittore dopo aver raffigurato il sovrano stesso, fig. 7, tav. VI) e la tavola con Childerico III, che sappiamo deposto nel 751 dal futuro Pipino il Breve («Childerich fu roy et fut depose et fayt moyne et... fu exleve pepin roy»). Dal punto di vista linguistico, come ha osservato di recente Luisa Gentile, tali iscrizioni costituiscono un ibrido: esse infatti sono copiate da una fonte manoscritta francese, come vedremo, ma da un artista astigiano; il risultato quindi è un francese «che risente di forme dialettali padane». È altresì da sottolineare che le date indicate nelle iscrizioni non sempre corrispondono all'effettivo inizio del regno di questi sovrani e che l'insieme delle tavolette restituisce solo una parte della serie originaria, quella *in situ* sul soffitto del palazzo di provenienza, che certamente doveva comprendere anche alcuni re carolingi. Inoltre va detto che allo stato presente una decina di assicelle è di assai difficile lettura: la pittura a tempera,



8. Pittore piemontese, *Tavoletta di soffitto con Dagoberto I re di Francia*, 1440-1450 circa. Da un palazzo di Asti, ora Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica, inv. 65/D.

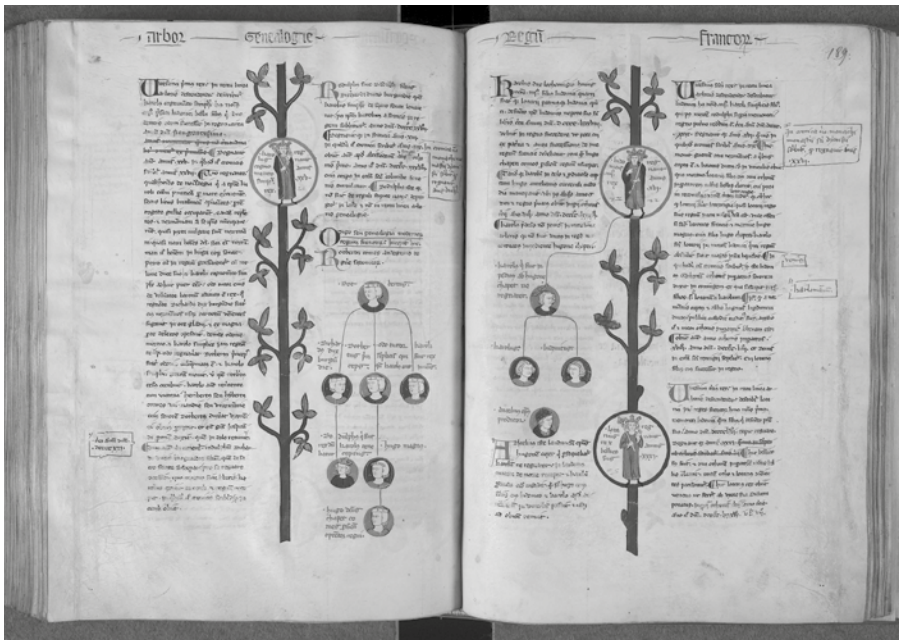
infatti, è stesa, come quasi sempre in questo tipo di manufatti, direttamente sul legno, senza preparazione sottostante, un procedimento che ha favorito la caduta della pellicola pittorica. Nell'insieme quasi tutte le tavole mostrano tracce di un restauro antico (precedente l'acquisto o subito successivo), cui si devono la ripresa delle iscrizioni e una pesante ricoloritura dei fondi rossi e dei gigli di Francia, mentre non sono state riscontrate ridipinture a livello dei volti. Nel 2004, in vista anche dell'esposizione in museo di alcune di esse, si è quindi proceduto a un nuovo intervento di restauro, che ha comportato il risanamento del legno e la pulitura dello strato pittorico³². Il gruppo di assicelle superstiti comprende anche alcuni elementi privi di ritratti: uno di essi presenta un personaggio con falcone poggiato sul polso e cane al fianco; il fatto che egli indossi un cappello di paglia a larga tesa fa ipotizzare che si tratti di un addestratore di falconi, più che di un cavaliere; diverse tavole presentano animali, scene di caccia, creature fantastiche, angeli. Su un'altra tavoletta, invece, campeggia l'iscrizione «issi finist la premiere genealogie de roys de France», e doveva quindi trattarsi della tavola posta a chiudere il ciclo figurativo in esame³³.

³² Il restauro venne condotto dalla Doneux e soci s.c.r.l. (Torino).

³³ Per i caratteri stilistici di questo insieme (ascrivibile a due mani diverse), si veda ancora la scheda relativa in *Corti e Città* 2006, p. 140.

L'interesse di questa serie risiede soprattutto nel suo programma iconografico, che ad oggi costituisce un *unicum* tanto in Piemonte che in Italia settentrionale. La fonte per la *Genealogia dei re di Francia* di Asti dovette essere, verosimilmente, uno di quei rotoli pergamenei contenenti tale serie in forma abbreviata, ricavata da un manoscritto come le *Grandes Chroniques de France*, compilazioni storiche, com'è noto, assai più ricche, complete e lussuose dal punto di vista della decorazione, in quanto illustrate da grandi miniature a piena pagina; oppure dall'*Arbor genealogiae regum Francorum* di Bernardo Gui. François Fossier, che ha pubblicato un primo censimento di questi "rouleaux" – formati da più pelli incollate insieme e con una lunghezza media di 2-3 m per 50 cm di larghezza –, sottolinea nel suo studio come i rotoli più antichi, redatti tra Francia e Inghilterra nel XIII secolo e diffusi soprattutto in ambito ecclesiastico, presso i monasteri e gli ordini mendicanti, contenessero delle vere e proprie cronache universali, e nella fattispecie il *Compendium in historia Genealogia Christi* di Pierre de Poitiers, un testo che trattava della storia del mondo dalla creazione alla morte di Cristo³⁴. Nel corso del XIV secolo, però, cominciarono a circolare anche rotoli diversi, contenenti un compendio storico delle *Grandes Chroniques* prima richiamate, con l'elenco dei papi, imperatori, sovrani di Francia e Inghilterra: un testo, quindi, che conobbe subito una notevole diffusione anche in ambienti laici e in particolare presso la piccola aristocrazia, quella che non si poteva permettere, come opera storica da avere sottomano, un esemplare miniato delle *Grandes Chroniques de France*. È significativo, per il nostro discorso, che i rotoli sopravvissuti ed esaminati da Fossier rechino tutti delle decorazioni; queste sono costituite da medaglioni, intercalati al testo, con cornici alternativamente blu e rosse, all'interno dei quali erano raffigurati i ritratti dei re di Francia (o di Inghilterra), a mezzo busto e sempre nelle medesime pose (medaglioni, che Fossier chiama "rondeaux": i quali nei rotoli più antichi erano solo una ventina, per salire poi a una settantina in quelli quattrocenteschi). Talvolta, poi, i medaglioni raffigurati nello stesso foglio erano collegati tra loro da tratti di inchiostro, ancora blu e rosso, che evidenziavano le discendenze, i figli di primo e secondo letto e così via. Possiamo farci un'idea di come fossero queste decorazioni – in mancanza di riproduzioni disponibili

³⁴ F. Fossier, *Chroniques universelles en forme de rouleau à la fin du Moyen Âge*, «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France», 1980-1981, 1982, pp. 163-183. Un rotolo di questa tipologia, risalente al XV secolo e ancora fissato ad un supporto ligneo, risulta passato all'asta: *Catalogue des Beaux Livres et Manuscrits provenant de la Bibliothèque de Madame Poullier Ketele*, vendita del 15-17 maggio 1924, Galerie J. et A. Le Roy frères, Bruxelles 1924, n° 3.



9. Miniatore tolosano, *Albero genealogico dei re di Francia*, da un manoscritto con le *Oeuvres historiques* di Bernardo Gui, 1314-1320. Tolosa, Bibliothèque Municipale, ms. 450, ff. 188v-189r.

dei rotoli richiamati da Fossier –, esaminando le miniature di alcuni codici miniati trecenteschi, in particolare quelli contenenti *l'Arbor genealogiae regum Francorum* di Bernardo Gui (1261-1331), domenicano, inquisitore a Tolosa, Albi e Carcassonne, vescovo di Lodève e storico: un albero genealogico che arrivava fino a Carlo IV il Bello (1294-1328), contemporaneo di Bernardo –, e che sicuramente guardava alla tradizione dei “rouleaux”, con l’obiettivo tuttavia di sistematizzarla. In uno dei manoscritti di mano di Gui, le *Oeuvres Historiques* (Tolosa, Bibliothèque Municipale ms. 450; 1314-20, fig. 9)³⁵, si trova infatti – oltre ad una cronaca dei papi, una storia dei conti di Tolosa, le vite di alcuni santi, la lista dei vescovi di Limoges e di Tolosa –, anche una particolareggiata “Genealogia Re di Francia” (ai ff. 183v-192v), decorata da 36 grandi medaglioni per i re principali e ben 142 medaglioni più piccoli per

³⁵ *Toulouse 1300-1400. L'éclat d'un gothique méridional*, catalogo della mostra (Parigi, Musée de Cluny-musée national du Moyen Âge, 19 ottobre 2022 - 22 gennaio 2023) a cura di B. de Chancel-Bardelot, C. Riou, Réunion des musées nationaux, Paris 2022, pp. 244-245, n. 70 (scheda di E. Nadal).

gli altri sovrani; anche qui con linee ad inchiostro che li collegano a ulteriori tondi, contenenti i ritratti a mezzo busto delle rispettive spose, secondo un disegno di fondo che pare ispirato, qui come nei rotoli più antichi, dall'iconografia dell'*Albero di Jesse*. All'interno dei medaglioni i re francesi, con corona e scettro, sono tutti abbigliati allo stesso modo ed è significativo che si differenzino solo per l'iscrizione di accompagnamento: redatta in gotica corsiva e in inchiostro rosso, non solo essa corre lungo tre o quattro righe ai lati delle figure, esattamente come si può vedere sulle tavolette astigiane, ma soprattutto esplicita in forma sintetica quelle stesse informazioni contenute nelle iscrizioni del soffitto ora a Palazzo Madama, cioè il nome del sovrano, la data di incoronazione e il numero di anni del suo regno. Gli specialisti di miniatura hanno potuto riunire attorno a questo codice un certo numero di manoscritti degli stessi anni – tutti di produzione franco-meridionale e in buona parte attribuiti a Tolosa o Avignone –, che riprendono e tramandano anch'essi l'*Arbor genealogiae* di Bernardo Gui, come il Reg. lat. 880 della Biblioteca Apostolica Vaticana³⁶. Anche in questo manoscritto l'albero genealogico si compone di medaglioni di varie dimensioni contenenti le raffigurazioni dei sovrani francesi, stanti, accompagnati da iscrizioni identificative e posti al centro del foglio, tra le due colonne di testo (tratto dalla Cronaca dei re di Francia, *Reges Francorum*, sempre opera di Bernardo Gui).

In definitiva possiamo ipotizzare che il pittore, all'opera ad Asti verso la metà del XV secolo, avesse a disposizione come modello per questa inconsueta iconografia o un codice con l'*Arbor genealogiae* di Bernardo Gui, o, più verosimilmente, un rotolo pergameneo recante le raffigurazioni prima descritte, derivate dalla genealogia di Gui o da quella tratteggiata nelle *Grandes Chroniques*. Il fatto che la genealogia astigiana si fermi a Filippo il Bello (cioè al 1328) farebbe pensare a un modello trecentesco, come quello di Gui, ma poiché sono andate perdute diverse tavolette non possiamo sapere, in realtà, se la serie originale proseguisse fino ai sovrani del XV secolo. Sia come sia, il modello era sicuramente francese e il committente che lo propose all'artista doveva essere francese egli stesso, o politicamente un sostenitore della monarchia francese. Il che è perfettamente plausibile per una città come Asti: libero Comune fino al 1342 (ma con una parentesi angioina), dopo questa data sotto i Visconti e poi a partire dal 1389, per circa un secolo, governata

³⁶ M. A. Bilotta, *Nuovi elementi per la storia della produzione e della circolazione dei manoscritti giuridici miniati nel Midi della Francia tra XIII e XIV secolo: alcuni frammenti e manoscritti ritrovati*, in *Medieval Europe in Motion*, a cura di M. A. Bilotta, Officina di Studi Medievali, Palermo 2018, pp. 334-338.

dai francesi. Giangaleazzo Visconti diede infatti in dote la contea di Asti alla figlia Valentina, sposa di Luigi I d'Orléans (fratello di Carlo VI re di Francia); dal 1389 al 1415 la città fu governata dagli Orléans, poi – alla morte di Luigi – di nuovo brevemente da Filippo Maria Visconti (1415-47), fratello di Valentina, infine dal duca Carlo d'Orléans, figlio di Luigi, fino al 1465. Sappiamo inoltre che il patriziato astigiano aveva accolto con grande favore il passaggio della contea dai Visconti – che si ingerivano molto negli affari della città – agli Orléans; che nel 1447, in occasione del ritorno ad Asti degli Orléans, venne organizzata una *joyeuse rentrée* esemplata su quelle dei sovrani francesi, con il duca Carlo che incedeva trionfalmente in città sotto un baldacchino sostenuto da tre rappresentanti dell'Ospizio dei nobili e tre del Popolo; e che diversi membri dell'aristocrazia astigiana sarebbero divenuti di lì a breve fedelissimi collaboratori del duca, entrando a far parte Consiglio segreto Ducale, un organo di controllo della contea, creato da Carlo d'Orléans per affiancare il governatore di Asti³⁷. In un tale contesto politico è più che plausibile che un esponente della corte degli Orléans ad Asti, o più facilmente un nobile astigiano ad essi fedele, abbia optato per una decorazione del proprio palazzo che esaltasse la monarchia francese, dai lontani Merovingi fino ai Capetingi e forse ai Valois³⁸.

³⁷ Per Asti “all'autunno del Medioevo” si veda l'analisi storica lucidissima di R. Bordone, D. Gnetti, *Cortesia, corti, cortigiani: Asti all'autunno del Medioevo*, in *L'affermarsi della corte sabauda. Dinastie, poteri élites in Piemonte e Savoia fra tardo Medioevo e prima età moderna*, a cura di P. Bianchi, L. C. Gentile, Silvio Zamorani editore, Torino 2006, pp. 201-207.

³⁸ Sono molti ad Asti gli indizi della penetrazione culturale francese nel corso del Quattrocento. Tra questi, recentemente studiato, l'importante e spettacolare busto reliquiario di san Secondo: commissionato intorno al 1485-88 da Francesco II duca di Bretagna: *Ritratti d'oro e d'argento. Reliquiari medievali in Piemonte, Valle d'Aosta, Svizzera e Savoia*, catalogo della mostra (Torino-Aosta, 5 febbraio - 26 settembre 2021) a cura di S. Castronovo, V. M. Vallet, l'Artistica Editrice, Savigliano 2021, pp. 126-126, n. 22 (scheda di F. Cervini). Per la pittura, e in particolare per l'ipotesi di un'attività ad Asti del pittore, miniatore e maestro di vetrate borgognone Antoine de Lonhy, si veda S. Baiocco, *Antoine de Lonhy*, in *Il Rinascimento europeo di Antoine de Lonhy*, catalogo della mostra (Torino-Susa, 10 luglio 2021 - 9 gennaio 2022) a cura di S. Baiocco, V. Natale, Sagep Editori, Genova 2021, pp. 18-29.

Camilla Baldi

Una proposta per il ciclo arturiano di Frugarolo (Alessandria) e il suo contesto

RIASSUNTO: Il ciclo arturiano staccato da una torre nella campagna di Frugarolo (AL) nel 1971 rappresenta uno degli esempi meglio conservati di “camera picta” a soggetto profano. L’iniziale ipotesi di committenza da parte del cavaliere Andreino Trotti non trova però nelle fonti documentarie esatta corrispondenza; queste sembrerebbero indicare come la proprietà fosse dell’Ordine di San Giovanni di Gerusalemme e alcuni dettagli degli affreschi potrebbero avvalorare l’ipotesi.

ABSTRACT: The Arthurian cycle – which was detached from a tower in the countryside of Frugarolo (AL) in 1971 – is one of the most well-preserved examples of a *camera picta* with secular themes. However, the initial hypothesis suggesting its commission by the knight Andreino Trotti lacks precise documentary evidence. Instead, available sources indicate that the property belonged to the Order of St. John of Jerusalem, and some details in the frescoes may support this hypothesis.

La vicenda degli affreschi di Frugarolo è nota: nel 1971 vengono staccati dalla loro sede originaria, rimanendo vent’anni circa nei depositi dei Musei Civici di Alessandria in attesa del restauro e di una collocazione adeguata; nel 1999 le quindici scene vengono sistemate nelle sale d’Arte dei Musei Civici e contestualmente viene inaugurata una mostra dedicata all’arte profana in Nord Italia, il cui catalogo, curato da Enrico Castelnuovo, costituisce tuttora il più importante contributo per lo studio di queste pitture¹.

A partire da questi studi, la commissione del ciclo è stata attribuita al cavaliere alessandrino Andreino Trotti, in particolar modo legato a Gian Galeazzo

¹ *Le Stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l’immaginario cavalleresco nell’autunno del Medioevo*, catalogo della mostra (Alessandria, complesso conventuale di San Francesco, 16 ottobre 1999 - 9 gennaio 2000) a cura di E. Castelnuovo, Electa, Milano 1999.



1. Frugarolo, tenuta La Torre (da Internet).

Visconti: è stato infatti ipotizzato che la raffigurazione del personaggio di Galehaut, che compare in diverse scene del ciclo, possa nascondere un omaggio al signore di Milano, nonché al figlio di Andreino, anch'egli di nome Galeazzo². Credo però che, in assenza di documentazione certa riguardante gli affreschi e la loro committenza, allo stato attuale degli studi sia possibile indagare altre possibilità. Per una corretta lettura del ciclo arturiano, inevitabilmente connessa all'ambito storico, geografico e sociale in cui esso si collocava, bisogna immaginare la funzione e le forme originarie dell'edificio nel quale era stato realizzato, partendo dagli scavi archeologici condotti nel sito³ e dai rilievi effettuati in occasione della mostra⁴.

² M. L. Meneghetti, *Figure dipinte e prose di romanzi. Prime indagini su soggetto e fonti del ciclo arturiano di Frugarolo*, in *Le Stanze di Artù* 1999, p. 83.

³ F. Bougard, *La Torre (Frugarolo, prov. di Alessandria). Relazione preliminare delle campagne di scavo 1989-1990*, «Archeologia Medievale», XVIII, 1991, pp. 369-379; E. Bonasera et alii, *La Torre (Frugarolo, Prov. di Alessandria). Campagne 1991-1992*, «Archeologia Medievale», XX, 1993, pp. 333-352.

⁴ G. R. Perino, *Restituzione grafica della sala con gli affreschi del ciclo arturiano*, in *Le Stanze di Artù* 1999, pp. 66-72.

Gli affreschi si trovavano in una grande sala posta al secondo dei quattro piani di una torre a pianta rettangolare, sita pochi chilometri a sud di Alessandria, a est del torrente Orba, su un crocevia di strade che collegano le attuali località di Frugarolo, Casal Cermelli e Bosco Marengo. La torre fa tuttora parte di un complesso architettonico più ampio, dislocato su di un'area di circa 7000 mq di terreno, dalla pianta vagamente ellittica (fig. 1). Una forma siffatta posta in aperta campagna richiama quei centri di organizzazione fondiaria che nel contado lombardo prendono il nome di "cascine" o "cassine", la cui fisionomia, che pur sfugge a definizioni precise (a volte sono chiamati così anche semplici centri insediativi di tipo comunitario), può essere accostata a quella delle grange monastiche, ben documentate in quest'area dalla seconda metà del XII secolo: si tratta di possedimenti agrari di proprietà dei grandi monasteri, organizzati intorno a nuclei edilizi raccolti (per questo detti "a corte chiusa"), i quali ospitavano ambienti lavorativi (granai, fienili, stalle, laboratori) ma anche abitativi, ad uso di coloro che avevano il compito di lavorare la terra⁵. Spesso alle cascine erano associate architetture che, almeno in parte, avevano funzione di difesa: nel caso in esame è tuttora presente la torre, oggetto di questo contributo, mentre l'originario muro difensivo è stato nel tempo obliterato, utilizzato come base per la costruzione di successive strutture abitative⁶. Il fossato, del quale si ha testimonianza in descrizioni antiche, è ora scomparso⁷.

La data di costruzione della torre si può collocare tra il XII e il XIV secolo; certamente venne alzata di un piano nel XIV secolo, probabilmente in occasione dell'esecuzione degli affreschi⁸. Con l'acquisto da parte di papa Pio V nel 1568, che la aggregò ai possedimenti del convento di Santa Croce di Bo-

⁵ Si veda in particolare: P. Grillo, *Grange e cascine in area lombarda (secoli XII-XIII)*, in *Attività economiche e sviluppi insediativi nell'Italia dei secoli XI-XV*, atti del convegno (Cherasco, CISIM, 25-27 ottobre 2013) a cura di E. Lusso, CISIM, Cherasco 2014, pp. 107-118; E. Lusso, *Un paesaggio di cascine. Sviluppi dell'habitat disperso nei secoli XV e XVI*, in *Mosaico. Asti, Biella e Vercelli tra Quattro e Cinquecento*, a cura di B. A. Raviola, Cassa di Risparmio di Asti, Asti 2014, pp. 311-318.

⁶ La funzione anche difensiva della torre è data dall'assenza di aperture verso l'esterno; tuttavia l'edificio appare architettonicamente più simile a un palazzo civile: Bonasera 1993, p. 345.

⁷ P. Grillo, *Fra poteri pubblici e iniziative private: torri e aziende rurali fortificate nell'area milanese e comasca (secoli XII-XIII)*, in *Motte, torri e caseforti nelle campagne medievali (secoli XII-XV)*, atti del convegno (Cherasco, CISIM, 23-25 settembre 2005) a cura di R. Comba et alii, CISIM, Cherasco 2007, pp. 167-183. Per la presenza del fossato si veda: Bonasera 1993, p. 334; P. Chierici, *Le "Cassine" del convento di Santa Croce: all'origine delle dimore "a corte chiusa" nel territorio boschese*, in *Pio V e Santa Croce di Bosco. Aspetti di una committenza papale*, catalogo della mostra (Alessandria - Bosco Marengo, 12 aprile - 26 maggio 1985) a cura di C. Spantigati, G. Ieni, Edizioni Dell'Orso, Alessandria 1985, p. 160.

⁸ Bonasera 1993, pp. 349-350.

sco, l'edificio subì ulteriori pesanti rimaneggiamenti: in particolare i soffitti a cassettoni vennero sostituiti da volte in muratura, trasformazione che provocò la distruzione della parte inferiore degli affreschi⁹. Un elemento degno di nota sono i segni dell'antica presenza di bacini ceramici, probabilmente di produzione ligure, visibili sopra la bifora al primo piano del lato sud della torre, ora completamente distaccati e perduti. La loro presenza spingerebbe in avanti la data di fondazione dell'edificio, ma l'impossibilità di analizzare gli stessi rende molto difficile l'individuazione di una datazione precisa¹⁰.

La cascina La Torre ha però origini ben più antiche: la *curtis regia* di Orba è già citata nell'891 in un documento riferito alla chiesa di San Vigilio, edificio che probabilmente esisteva all'interno di questa¹¹. Le due campagne di scavo condotte sul sito tra il 1989 e il 1992 hanno fornito informazioni preziose, da integrare con quelle desumibili delle fonti documentarie: spessi strati di materiale bruciato testimoniano due distruzioni della *curtis* fortificata di Orba, la seconda delle quali più radicale, avvenute nella prima metà dell'XI secolo nel contesto delle lotte degli aleramici contro il potere imperiale. Dopo la distruzione, l'insediamento si ripopolò e nel 1187 venne menzionato col nome di *Urba Nova*, sede di un comune rurale forse dipendente dalla vicina Alessandria¹². Poche centinaia di metri più a sud era presente la chiesa di San Giovanni, ora completamente distrutta, ma i cui resti erano visibili ancora nel XIX secolo¹³. Questa era di competenza dei cavalieri Ospitalieri di San Giovanni di Gerusalemme e comprendeva un ospedale atto a ospitare i pellegrini. La strategica posizione della chiesa, al crocevia di importanti e trafficate strade, è specificata anche da un documento del 1218 in cui sono riportati i numerosi terreni acquistati dall'ospedale di San Giovanni, una fonte che offre quindi importanti indicazioni circa la sua col-

⁹ Per questa ristrutturazione si veda soprattutto: Chierici 1985, p. 163.

¹⁰ La torre è stata associata a quella dei Tallianti di Ivrea, anch'essa dotata di bacini ceramici e databile al XIII secolo (Bonasera 1993, p. 349). Cortelazzo, in merito alla datazione di quest'ultima, ha affermato: «una data così antica per i bacini, inseriti negli archivolti delle finestre della Torre, crea decisamente qualche problema»: M. Cortelazzo, *Bacini di ceramica graffita del XIV secolo nel Piemonte Occidentale*, in *Torino nel basso medioevo: castello, uomini, oggetti*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, 3 aprile - 27 giugno 1982) a cura di S. Pettenati, R. Bordone, Stargrafica, Torino 1982, p. 295.

¹¹ G. Pistarino, *La corte d'Orba dal Regno Italico al Comune di Alessandria*, «Studi Medievali», I, 1960, pp. 499-513. Si vedano anche: Chierici 1985, p. 159; P. Guglielmotti, *Un luogo, una famiglia e il loro "incontro": Orba e i Trotti fino al XV secolo*, in *Le Stanze di Artù* 1999, p. 26.

¹² Bougard 1991, pp. 370-371.

¹³ L. Tacchella, *Il Sovrano Militare Ordine di Malta e l'antico ospedale e mansione di S. Giovanni della torre d'Orba in territorio alessandrino*, «In Novitate», IV, 1989, 7, pp. 67-78: 75.

locazione¹⁴. Sembra chiaro inoltre, in base a questo documento, l'intenzione da parte dell'Ordine di creare intorno all'ospedale un vasto possedimento agricolo. Come già ben noto, le mansioni giovannite erano infatti tenute ad autofinanziare le attività locali di accoglienza e assistenza, così anche a contribuire alle spese per le spedizioni, per il mantenimento stabile dell'esercito e della flotta e per la costruzione di porti e fortificazioni, attraverso una tassa dovuta al Comun Tesoro dell'Ordine¹⁵. L'ospedale, che nei documenti prodotti a partire dal 1229 viene chiamato *S. Johannes de Urba*, venne coinvolto fin dal 1183 in una vertenza insieme a un'altra *mansio* giovannita, quella di Santa Croce di Tortona, contro il Capitolo della Cattedrale della stessa città, per le decime che entrambe le precettorie avrebbero dovuto versare a favore di quest'ultima istituzione¹⁶. Menzione dell'ospedale di San Giovanni di Orba e dei suoi territori si trova anche in un documento del 1293: in quell'anno il console di Frugarolo indisse una seduta del consiglio comunale per provvedere alla raccolta delle decime, elencando tutti gli enti tenuti a versarle, tra i quali l'ospedale stesso¹⁷.

Paola Guglielmotti, nel saggio storico contenuto nel menzionato catalogo del 1999, ha proposto che dalla fine del Trecento la *curtis* d'Orba, insieme ad altre terre circostanti, fosse entrata a far parte del patrimonio di Andreino Trotti, capitano di ventura vicino a Gian Galeazzo Visconti e membro di una famiglia alessandrina di nobile lignaggio, interessata a rafforzare la propria

¹⁴ *Le carte dello Archivio Capitolare di Tortona*, a cura di F. Gabotto *et alii*, Chiantore-Mascarelli, Pinerolo, 1906, vol. I, n. CCC, pp. 341-342. I due documenti che seguono (n. CCCI, pp. 342-343 e n. CCCII, pp. 343-346), rogati poco dopo, sono infatti volti a ridefinire le competenze territoriali di diversi enti ecclesiastici tra l'Orba e l'Orbicella e tra l'Orba e Gamondio (l'attuale Castellazzo Bormida), in prospettiva della riscossione delle decime, probabilmente in seguito al grosso acquisto dell'ospedale. Si veda anche: M. Rescia, *Templari e Jerosolimitani nel Novese*, «Novinostra», XXV, 1985, pp. 14-37.

¹⁵ Per una sintesi del vasto argomento si veda: P. Cosola, *I possedimenti gerosolimitani nell'alessandrino, in Cavalieri di San Giovanni e territorio. La Liguria tra Provenza e Lombardia nei secoli XIII-XVII*, atti del convegno (Genova, Imperia, Cervo, 11-14 settembre 1997) a cura di J. Costa Restagno, Sovrano Ordine Militare di Malta, Bordighera 1999, p. 459 e segg. Per esempi di strutture simili gestite dell'Ordine si veda: G. Carità, *Paesaggio agrario e strutture architettoniche nei cabrei figurati dell'Ordine di Malta*, in *"Gentilhuomini Christiani e Religiosi Cavalieri". Nove secoli dell'Ordine di Malta in Piemonte*, catalogo della mostra (Torino, Archivio di Stato, 7 novembre - 10 dicembre 2000) a cura di T. Ricardi di Netro, L. C. Gentile, Electa, Milano 2000, pp. 150-157.

¹⁶ *Le carte* 1906, vol. I, n. CCCVII, p. 353; Tacchella 1989, p. 69. L'articolo è stato riproposto dallo studioso con lo stesso titolo nel suo: *I Cavalieri di Malta a Genova, Gavi, Torre d'Orba e Tortona (sec. XII-XVIII)*, Accademia Olubrense, Milano 2000, pp. 277-300.

¹⁷ Il documento è parzialmente trascritto in *Le carte* 1906, vol. II, n. DCXLIII, p. 342. Tacchella lo trascrive completamente, integrando anche le parti mancanti (Tacchella 1989, p. 69 nota 41).

presenza e il proprio potere nelle campagne intorno alla città. Tale esigenza si bilanciava con quella del Conte di Virtù, che manteneva il controllo sui territori periferici dello Stato milanese soprattutto grazie a rapporti fiduciari di stampo vassallatico-beneficiario intrattenuti con famiglie e soggetti già insediati sul territorio: da una parte il signore garantiva tutela, anche fiscale, dall'altra essi promettevano fedeltà e si ponevano come intermediari tra lo stato "centrale" e le singole comunità¹⁸.

Nel gennaio 1393 papa Bonifacio IX cedette ad Andreino Trotti una serie di terreni nei dintorni di Alessandria del valore di ventimila fiorini come pagamento per il servizio militare che il cavaliere gli aveva reso l'anno precedente: si tratta precisamente dei beni mobili e immobili appartenuti al monastero di Sant'Andrea di Sestri a Campagna, di San Leonardo a Castellazzo, di Santa Maria del Tiglieto, di San Benigno di Genova e della chiesa di San Pantaleone a Bosco, delle chiese della Santissima Trinità e di San Raniero a Castellazzo. Tra questi, secondo Guglielmotti, sarebbe stata compresa anche la cascina La Torre¹⁹. Il Trotti avrebbe poi sopraelevato la torre della cascina di un piano, grazie al permesso datogli nello stesso anno dal Visconti di «puoter meglio fortificare li luoghi suoi di Campagna et di San Leonardo»²⁰; nella stessa circostanza Andreino avrebbe anche commissionato gli affreschi. La cascina sarebbe poi rimasta di proprietà della famiglia Trotti fino al 1568, anno in cui venne acquistata da Pio V²¹.

¹⁸ Guglielmotti 1999, pp. 25-43, in particolare si vedano le pp. 37-43. Gli studi sull'argomento sono molto numerosi; mi limito a citare: G. Chittolini, *La formazione dello stato regionale e le istituzioni del contado, secoli XIV e XV*, Einaudi, Torino 1979; F. Del Tredici, *Il quadro politico e istituzionale dello Stato visconteo-sforzesco (XIV-XV secolo)*, in *Lo Stato del Rinascimento in Italia, 1350-1520*, a cura di A. Gamberini, I. Lazzarini, Viella, Roma 2014, pp. 149-166, a cui rimando anche per la bibliografia precedente.

¹⁹ Guglielmotti 1999, pp. 37-38. Questi territori si trovano effettivamente nel raggio di pochi chilometri rispetto alla cascina. Tuttavia i beni relativi alla precettoria di San Giovanni d'Orba non sono nominati tra quelli ceduti al Trotti, né avrebbero potuto essere incamerati senza menzione, dato il gran numero di terre comprate dall'ospedale nel 1218 e se, come afferma Antonia Bianchi, l'estensione territoriale dei possedimenti dell'ospedale di Torre d'Orba (dalla studiosa erroneamente chiamato San Giovanni di Paravano) corrispondeva a 676 giornate (equivalenti all'incirca a 3810 mq). Si veda: A. Bianchi, *L'ordine dei Cavalieri di Malta nell'Alessandrino*, «Rivista di Storia Arte Archeologia. Bollettino della sezione di Alessandria della Regia Deputazione subalpina di Storia Patria», XVI, gennaio-marzo 1938, p. 31.

²⁰ Citazione da Guglielmotti 1999, pp. 41-42, nota 116, nella quale si specifica che l'atto originale non ci è pervenuto. Secondo quanto riferisce Santagostino, il decreto del Visconti era necessario in quanto nel 1358 era stata vietata la fortificazione di siti o la costruzione *ex novo* di opere di tipo militare: T. Santagostino, *Casale de' Cermelli. Terra alessandrina*, Unione Tipografica Editrice Ferrari, Occella & C., Alessandria 1939, p. 74.

²¹ Guglielmotti 1999, p. 43, nota 137. Appare di diverso avviso Rossetti Brezzi che nel saggio

Credo sia da rivalutare però l'idea che il complesso agricolo facesse parte dei possedimenti di quell'ospedale chiamato ancora nel 1568 *S. Johannis turris urbarum*²². Gli spogli documentali condotti da Paola Cosola nell'Archivio dell'Ordine di La Valletta a Malta²³, e da Gianluca Battioni nei *Libri Annatorum* custoditi nel fondo Camerale dell'Archivio Segreto Vaticano²⁴, forniscono numerosissime informazioni circa le precettorie giovannite dell'alessandrino. Cosola riporta come quella di Orba fosse una delle mansioni più importanti e produttive della zona, attiva fin dal XII secolo. Nel 1302 è testimoniato che il precettore era fra Tommaso da Ponzzone²⁵, mentre per tutta la seconda metà del Trecento la precettoria risulta affidata all'importante famiglia alessandrina Dal Pozzo²⁶, i cui membri dettennero spesso il compito di gestire importanti baliaggi. Nel 1418 il precettore era Pasquino Inviziati, membro di un'altra importante famiglia alessandrina; nel 1478 la carica era affidata ad Achille Stampa; infine nel 1568 Pio V unì la precettoria al convento di Santa Croce di Bosco, dando in cambio all'Ordine la grande proprietà di Mazara del Vallo²⁷. Già questo scambio suggerisce l'importanza dell'azienda legata alla *domus* di Orba, confermata anche dai documenti consultati da Battioni, che riporta come nel 1477 questa fosse stimata 200 fiorini, valore raddoppiato nel 1485²⁸. Si tratta di somme ingenti, se si considera che nel 1470 le precettorie di Santa Maria di Borgoglio e di San Giovanni di Castellazzo Bormida valevano unitamente 200 fiorini, mentre nel 1485 l'importan-

nello stesso volume afferma che la cascina La Torre era stata ceduta ad Andreino dai cavalieri di Malta: E. Rossetti Brezzi, *Storie di amori e di battaglie. Gli affreschi arturiani di Frugarolo*, in *Le Stanze di Artù* 1999, p. 60.

²² *Liber in quo continentur exempla diplomatum seu bullarum sanctiss. d.d. Pii papae Quinti*, Ercole Quinciano, Alessandria 1600, pp. 8-13.

²³ P. Cosola, *Il Sovrano Militare Ordine di Malta nella storia di Alessandria e del suo territorio*, Accademia Olubrense, Alessandria 1996.

²⁴ G. Battioni, *Aspetti e problemi della presenza giovannita nelle diocesi del ducato sforzesco*, in *Cavalieri di San Giovanni* 1999, pp. 397-458. Lo studioso ricava i suoi dati anche da un documento non datato dell'Archivio di Milano, ma riferibile agli anni '80 del Quattrocento, in cui è elencata una serie di *mansiones* giovannite unite ai nomi dei precettori e alla somma del loro valore (Archivio di Stato di Milano [=ASM], SPE 646).

²⁵ È testimoniata la sua presenza in un documento riferito al Capitolo Generale di Lombardia che si tenne il 13 maggio di quell'anno nella chiesa di San Pietro in Conciavia ad Asti: si veda Cosola 1996, pp. 19, 33; Tacchella 1989, pp. 69-71.

²⁶ In F. Guasco, *Tavole genealogiche di famiglie Nobili alessandrine e monferrine dal secolo IX al XX*, 11, Tipografia Cooperativa, Bellatore, Bosco & C., Casale Monferrato 1939, tav. 1, Giulia Dal Pozzo è attestata come sposa di Andreino Trotti.

²⁷ Cosola 1996, pp. 31-34.

²⁸ Battioni 1999, p. 425.

te *mansio* di Santa Croce di Tortona ne valeva 300²⁹. Mi sembra verosimile, date queste cifre, oltre alla stretta vicinanza tra la sede dell'ospedale e la cascina La Torre e al fatto che quest'ultima, di rilevanza geografica ed economica non indifferente, non sia mai esplicitamente citata nei documenti esaminati da Guglielmotti, che la cascina potesse essere parte dei possedimenti agricoli dei giovanniti. Questa potrebbe configurarsi come uno dei centri nevralgici dell'azienda gestita dall'Ordine, un luogo certamente adatto ad ospitare gli spazi per la gestione del patrimonio fondiario dell'ospedale, necessari sia alle pratiche agricole sia a quelle amministrative³⁰.

Decorazioni di edifici di competenza degli ordini cavallereschi con funzioni simili sono quasi completamente sconosciute: la maggior parte degli ambienti di questo genere ha infatti subito nel tempo numerose modifiche, dovute ai cambiamenti di gusto di chi usufruiva di questi spazi, oppure a modificazioni strutturali, spesso dovute al cambio di funzione di queste fondazioni, come nel caso della torre di Frugarolo, se non addirittura complete distruzioni, come successo all'ospedale di San Giovanni d'Orba³¹. In ambito architettonico è d'altronde già stata affermata l'assenza di uno stile propriamente gerosolimitano, perlomeno in Italia nordoccidentale, in quanto l'Ordine, probabilmente anche in conseguenza della sua forte capillarità territoriale, sembrò scegliere di adeguarsi a quelle che erano le tendenze locali: ciò di certo non ha aiutato a riconoscere opere, ambienti e commissioni legate all'Ordine³².

L'esistenza di parati decorativi nelle commende di competenza cavalleresca ci è comunque descritta dalle fonti: nel complesso monumentale di Metz, demolito nel 1904, è ricordata un'eccezionale sala capitolare dei Templari della metà del XIII secolo completamente decorata, dalle pareti al soffitto ligneo, con scene di genere cavalleresco, processioni animali e forse un calendario

²⁹ *Ivi*, pp. 405-408.

³⁰ L'ipotesi era stata sostenuta nei già citati interventi di Rescia (Rescia 1985) e Tacchella (Tacchella 2000). Anche Chierici, nel cui saggio dava conto degli affreschi all'epoca ancora nei depositi, sosteneva la proprietà giovannita del sito fino all'acquisto da parte di Pio V (Chierici 1985, pp. 159-168).

³¹ Gli affreschi di Campomorto, commissionati dall'importante famiglia Mantegazza e attribuiti a Giovannino de' Grassi, si trovano in un contesto architettonico e funzionale del tutto simile a quello della tenuta La Torre di Frugarolo, pur se non di competenza giovannita: si veda M. T. Mazzilli Savini, *Un inedito ciclo di affreschi tardogotici a Campomorto. Il contesto storico e architettonico e il programma decorativo*, «Arte lombarda», XCVI/XCVII, 1991, 1/2, pp. 77-84.

³² Per questa problematica si veda: F. Cervini, *Architetture gerosolimitane medievali nel Ponente Ligure*, in *Cavalieri di San Giovanni* 1999, pp. 235-270.

con le rappresentazioni delle diverse attività mensili³³. Anche nell'importante commenda giovanita di Prè, a Genova, è testimoniata al secondo piano dell'edificio una sala detta «dell'Abate commendatario» che aveva soffitti lignei decorati e affreschi su tutte le pareti, ora completamente scomparsi³⁴.

Le poche testimonianze di pittura templare e gerosolimitana a soggetto profano ancora conservate si trovano all'interno di chiese e cappelle: il caso più famoso è certamente quello degli affreschi della cappella di Cressac, che faceva parte di un'antica commenda templare datata all'inizio del XIII secolo, le cui pareti erano in origine completamente decorate con immagini di scontri tra crociati e infedeli³⁵. Un altro esempio sono le misteriose pitture parietali della chiesa di Alaiza, tra Navarra e Paesi Baschi, di probabile dipendenza templare, il cui stile quasi primitivo rende difficile l'interpretazione oltre che la datazione (riferita, dai pochi studi, alla fine del XII secolo o agli inizi del successivo, in corrispondenza della costruzione della chiesa). Le figurazioni, disposte in fasce, alludono molto probabilmente alla redenzione di un cavaliere attraverso combattimenti e guerre e comprendono numerose figure in atteggiamenti osceni³⁶.

Affreschi superstiti in ambiente non religioso sono invece quelli ritrovati nel 1936 a Pont-de-Sorgues, ora conservati al Musée du Petit Palais di Avignone, certamente commissionati entro il 1385 dal Gran Maestro dell'Ordine di San Giovanni di Gerusalemme Juan Fernandez de Heredia, che tra il 1354 e il 1396 frequentò assiduamente la vicina corte papale avignonese. Essi occupavano le pareti di due ambienti di un palazzo limitrofo al castello pontificio della città: nella sala grande erano presenti movimentate e generiche scene di caccia, mentre scene d'amore ambientate in un fresco contesto naturale ornavano una sala più piccola. La funzione del palazzo non è chiara: poteva essere la sede professionale del cavaliere (Heredia infatti guidò le truppe pontificie nel Comtat Venaissin sin dal 1358), oppure una sorta di sua *résidence de fonction*³⁷.

³³ Per queste fonti si veda: G. Curzi, *La pittura dei Templari*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2002, pp. 67-68.

³⁴ G. Rossini, *La commenda di Prè. Un ospedale genovese nel Medioevo*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1992, p. 76. Anche Anthony Luttrell nel suo intervento (*Gli ospedalieri a Genova dall'inchiesta papale del 1373*, in *Cavalieri di San Giovanni* 1999, p. 282) accenna ai restauri avvenuti nella seconda metà del Trecento presso la precettoria genovese, che disponeva al secondo piano di un grande salone decorato e di camere indipendenti dall'ospizio, probabilmente ad uso di singoli membri dell'Ordine.

³⁵ Curzi 2002, pp. 23-31.

³⁶ *Ivi*, pp. 72-74.

³⁷ Per questi affreschi e il loro contesto si veda soprattutto: M. C. Leonelli, *Un aspect du mécénat de Juan Fernandez de Heredia dans le comtat: les fresques de Sorgues*, in *Genèse et débuts du*

All'interno della sala capitolare del Gran Priorato di Lombardia dell'Ordine di Malta, a Venezia, sono stati recentemente trovati degli affreschi del XIV secolo con le storie di santa Caterina d'Alessandria, di cui si riconoscono alcune scene nonostante lo stato gravemente lacunoso; l'argomento è religioso, ma il gusto è fortemente cortese, attento ai dettagli della moda del tempo (grazie ai quali è ipotizzabile una datazione agli anni '70 e '80 del secolo) e ai paesaggi montani costellati di chiesette e castelli. Chiappini di Sorio, per la vicinanza all'anonimo autore della *Crocifissione* di Vigo di Cadore, ha proposto una provenienza dell'anonimo artista da Treviso o dal Cadore: questi sarebbe quindi arrivato a lavorare a Venezia tramite una della commende del territorio³⁸.

L'attenzione per la moda e i gusti eleganti, spesso in contrapposizione ai voti di castità, povertà e obbedienza che i cavalieri erano tenuti a fare, è attestata anche dalle fonti scritte: Battioni cita un documento che descrive una tassa (*dispolia*) secondo cui le mansioni, in caso di morte del precettore, dovevano mandare al Tesoro Comune i beni del deceduto: «S'intende el mo-bele de casa, zoè oro, argento, zoye, vestiti, cavali, panni de raso, panni de lini novi, lecti superflui al stato de la caxa...»³⁹. Un inventario datato al 1445 descrive i beni della commenda di Pré, al tempo in stato di semi abbandono: oltre a quelli delle cucine, nella camera da letto di *dominus Iulianus* si trovavano «strapunte, coltri, cuscini di piuma, tappeti, bacili e una maestà» e oggetti simili sono inventariati anche in altre stanze della commenda⁴⁰.

D'altronde le cariche all'interno dell'Ordine erano spesso affidate a rampolli di famiglie importanti, di certo non estranei all'immaginario profano e a un certo lusso, che si erano in qualche modo guadagnati considerazione al servizio della Chiesa o di qualche potente. Nei territori lombardi sono documentate le interferenze dei duchi di Milano nell'assegnazione delle precettorie e dei baliaggi in favore di loro fedeli o come ricompensa per qualche servizio. I prescelti spesso accettavano per il prestigio del ruolo, che poteva giovare anche nelle locali dinamiche di potere, o per utilità economica, con

Grand Schisme d'Occident (1362-1394), atti del convegno internazionale (Avignon, CNRS, 25-28 settembre 1978), Édition du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1980, pp. 409-421; H. Aliquot, *Montfavet, Le Pontet, Sorgues, Avignon. Les palais gothiques aux XIV et XV siècles*, Equinoxe, Marguerittes 1993, pp. 80-83.

³⁸ I. Chiappini di Sorio, *Un frescante del Trecento al servizio dei Cavalieri di Malta*, «Arte Documento», XXVI, 2010, pp. 131-135.

³⁹ Battioni 1999, p. 420, nota 68.

⁴⁰ G. Petti Balbi, *I gerosolimitani in Liguria in età medievale tra tensioni politiche e compiti istituzionali*, in *Cavalieri di San Giovanni* 1999, pp. 183-184.



2. Maestro di Frugarolo, *Lancelot uccide un cavaliere uscito dalla Roche aux Saxons*, dettaglio con lo stemma inciso. Alessandria, Museo Civico, sale d'Arte. Fototeca civica Città di Alessandria. È vietata ogni ulteriore riproduzione o duplicazione.

comportamenti «piuttosto disinvolti e spregiudicati, del tutto alieni dallo spirito del cavalierato», prendendo i voti *pro forma* e sottoponendosi alla vestizione solo contestualmente all'assegnazione della carica⁴¹.

Queste dinamiche dovettero essere particolarmente acute nell'Italia nord-occidentale a causa della frammentazione del potere politico e del bisogno di controllo dei territori più periferici del ducato da parte dei Visconti prima e degli Sforza in seguito⁴². In queste zone inoltre gli ospedali giovanniti, così come quelli templari fino al 1312, erano molto numerosi, nonché precoci: il primo di cui si ha testimonianza è quello gerosolimitano di Valenza, attestato

⁴¹ La citazione è di Petti Balbi 1999, p. 173; si veda anche Battioni 1999, p. 415-418.

⁴² Si veda sopra, nota 17.



3. *Stemma dei Lampugnani*. Legnano, castello Visconteo.

dal 1096⁴³. Nel territorio alessandrino numerose famiglie nobili della città furono impegnate in ruoli legati all'Ordine di San Giovanni, spesso gestendo direttamente le precettorie. I nomi ricorrenti sono Guasco, Dal Pozzo, Inviziati e anche Trotti: nel 1395 Facino, fratello di Andreino, fu precettore dell'ospedale di Santa Croce di Tortona⁴⁴.

Con queste premesse è più facile immaginare il ciclo arturiano di Frugarolo come un'opera legata in qualche modo all'Ordine di San Giovanni. I dettagli della committenza rimangono ancora purtroppo oscuri, né aiutano eventuali simboli o concreti segni di riconoscimento, mancanti sia sulla struttura della cascina sia tra le figure degli affreschi⁴⁵. In realtà, tra i due cavalieri che si affrontano nel riquadro V, è visibile un'arma incisa, probabilmente non di molto posteriore alla stessa realizzazione degli affreschi: si tratta di uno scudo alla banda di tre file scaccata, al capo caricato da un'aquila monocipite al volo abbassato (fig. 2). L'arma corrisponde a quella della

⁴³ Cosola 1996, p. 12.

⁴⁴ *Ivi*, p. 59. Per l'albero genealogico della famiglia Trotti si veda: Guasco 1939, tavv. 1-2.

⁴⁵ Potrebbe aprire nuove piste di ricerca l'analisi del lacerto di affresco di cui dà notizia Patrizia Chierici, datato indicativamente agli anni '20 del Cinquecento, scoperto sotto al portico adiacente alla torre e ritraente un profilo maschile, che non mi è stato possibile visionare: Chierici 1985, p. 163 e p. 166.

nobile famiglia milanese dei Lampugnani, il cui stemma scolpito è tuttora visibile al castello di Legnano⁴⁶ (fig. 3).

Alcuni elementi relativi agli affreschi, pur se solo indiziari, possono però suggerire un rapporto con i cavalieri dell'Ospedale. Nella loggia che sovrastava la torre, ora chiusa, è stato ritrovato contestualmente al ciclo di Lancelot un altro affresco, all'incirca coevo ma dato a una diversa mano, più ricettiva nei confronti della pittura tardogotica (fig. 4)⁴⁷. Il frammento è molto rovinato, ma si riesce a riconoscere il soggetto: si tratta della *Madonna che allatta il Bambino tra un santo e san Giovanni Battista*: la presenza di quest'ultima figura in questo contesto è significativa poiché si tratta del patrono dell'Ordine. Il riconoscimento dell'altra figura è decisamente più problematico: rimangono visibili il libro che tiene con la mano sinistra e una corona gigliata ai suoi piedi, simile a quella portata dalla Dama del Lago nella scena I. Questa potrebbe indicare un santo di ambito francese: Rossetti Brezzi ha proposto di identificare la figura con Ludovico di Tolosa⁴⁸, che effettivamente appare come l'unico santo al quale si possano collegare la corona gigliata e il libro.

Un altro riferimento al patrono dell'Ordine, più sottile e forse per questo più indiziario, si svela immaginando il ciclo arturiano nella sua sede originaria, intoccata dal tempo e dai successivi rifacimenti, e addentrandosi nelle

⁴⁶ Si veda anche *Lo Stemmario di Marco Cremosano*, a cura di A. Borella D'Alberti, Studio araldico genealogico diplomatico italiano, Teglio 1997, II, p. 172. Inizialmente avevo ritenuto che lo stemma potesse riferirsi ai genovesi Adorno, raffigurato nello *Stemmario* sopra citato come d'oro alla banda scaccata di nero e d'argento (II, *ad vocem*), senza però il capo imperiale, ancora compreso negli stemmi di alcuni comuni, tra i quali Silvano d'Orba (*Stemmario civico piemontese*, a cura del Consiglio regionale del Piemonte, Consiglio regionale del Piemonte, Torino 2016, II, p. 513. Il sigillo poteva essere ricondotto allo stretto rapporto tra alcuni esponenti della famiglia e l'imperatore, per esempio Gabriele Adorno, che era stato vicario imperiale nella seconda metà del Trecento. La famiglia Adorno aveva inoltre possedimenti in Val d'Orba sin dalla fine del XIV secolo (si veda D. Tolomelli, *I Marchesi Botta Adorno tra Lombardia e Piemonte. Il palazzo di città e le residenze di campagna*, EDO, Voghera 2007, pp. 20-21). Avendo trovato una corrispondenza precisa tra lo scudo inciso e quello dei Lampugnani, ho accantonato questa ipotesi, nonostante non abbia trovato altri legami tra quest'ultima famiglia e la nostra torre.

⁴⁷ Rossetti Brezzi riconduce a questa stessa mano anche l'affresco con la *Madonna col Bambino e una santa martire*, unico lacerto di decorazione tardotrecentesca sopravvissuto nella chiesa alessandrina di San Giacomo della Vittoria, voluta dal condottiero Jacopo Dal Verme per celebrare la vittoria sui francesi nel 1391. Così, secondo la studiosa, anche l'affresco della loggia di Frugarolo avrebbe avuto una funzione votiva per Andreino, che aveva partecipato alla battaglia, fornendo quindi come termine *post quem* l'anno della battaglia e come termine *ante quem* il 1402, anno della morte del Trotti. Il ciclo arturiano sarebbe di pochissimo posteriore. Rossetti Brezzi 1999, pp. 63-65.

⁴⁸ *Ivi* p. 64, nota 20; la studiosa sottolinea in nota le tracce di una seconda corona gigliata che il santo terrebbe nella mano destra.



4. Pittore alessandrino, *Madonna col Bambino tra i santi Giovanni Battista e Ludovico di Tolosa*, fine XIV inizio XV secolo. Alessandria, Museo Civico, sale d'Arte.

scene scelte per rappresentare la vicenda di Lancelot. Come hanno evidenziato i rilievi, nella sala affrescata a sinistra del camino trovava posto la prima scena, la più rovinata del ciclo⁴⁹. I frammenti rimasti sono apparsi di difficile interpretazione: inizialmente si era pensato che la scena raffigurasse la morte di Lancelot⁵⁰ ed era stata quindi considerata come l'ultima della serie (fig. 5).

⁴⁹ Perino 1999, p. 68.

⁵⁰ Meneghetti, 1999, p. 80.

Del Corno Branca, confortata anche dal confronto con i codici miniati della materia, ha poi correttamente letto l'episodio: il padre di Lancelot, re Ban di Benoyc, muore di crepacuore alla vista del suo castello in fiamme, come raffigurato nella parte superiore della scena, mentre la regina disperata abbandona Lancelot, che verrà trovato da Morgana, sua tutrice fino al suo ingresso alla corte di Camelot, come raffigurato nella scena II⁵¹. La corretta interpretazione della scena ha anche cambiato la considerazione della percezione complessiva degli affreschi nel loro contesto originario e quindi l'interpretazione di ciò che è andato perduto: la cappa del camino non costituisce più un ostacolo alla lettura lineare del ciclo, ma rappresenta così una logica rottura della narrazione, un confine tra l'inizio e la fine, come avviene anche nella sala baronale del castello della Manta. Questo modo intelligente del frescante di Frugarolo di pensare a una scansione delle scene che tenesse conto degli elementi architettonici presenti nella sala è evidente anche nel posizionamento della III scena, sopra una grande finestra: l'artista ha così deciso di sfruttare il poco spazio disponibile per inserirvi un riferimento alla caccia con il falcone, pratica che nel testo è oggetto dell'addestramento di Lancelot durante la sua permanenza presso la Dama del Lago⁵² (fig. 6).

Il ciclo⁵³, che si legge da sinistra verso destra, continua con Lancelot al castello della Doloreuse Garde. Il V episodio, con Galehaut che si piega dinnanzi alle virtù di Lancelot, è il primo della parete est. Gli scontri violenti sono poi interrotti dalle tre scene che riassumono la lunga e complessa vicenda dell'amore tra Lancelot e Ginevra, mediata da Galehaut stesso e dalla sua amata, la Dame de Malehaut. La VI scena vede il costituirsi delle due coppie, mentre la VII e l'VIII, che occupano in realtà lo spazio di una singola scena, decisamente divisa però in due episodi⁵⁴, sono testimonianza

⁵¹ D. Del Corno Branca, *Dal romanzo alla novella e viceversa: il caso dei testi arturiani*, in *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, atti del convegno (Pisa, Scuola Normale, 26-28 ottobre 1998) a cura di G. Albanese, L. Battaglia Ricci, R. Bessi, Salerno Editrice, Roma 2000, pp. 149-150. La stessa Meneghetti in *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Einaudi, Torino 2015, p. 100, ha poi accolto l'ipotesi di Del Corno Branca.

⁵² La scena è nel ciclo posta in realtà dopo l'arrivo di Lancelot alla corte di Camelot e la figura barbuto sulla sinistra potrebbe essere identificata con re Artù; uno spostamento narrativo che ancora sottolinea il pensiero pratico dell'artista di Frugarolo.

⁵³ Per l'analisi accurata di ogni scena si veda: Meneghetti 1999, pp. 75-80.

⁵⁴ Questa scena richiama quelle dei manoscritti che Laby definisce "bisceniche", cioè una scena composta da due immagini "monosceniche" separate da un elemento decorativo o dal riquadro. Spesso gli episodi che utilizzano questo metodo sono cronologicamente progressivi oppure, come nel caso di Frugarolo, sono legati da un nesso di causa-effetto. La citazione di Laby è in: I. Molteni,



5. Maestro di Frugarolo, *Morte di re Ban*, ultimo quarto del XIV secolo. Alessandria, Museo Civico, sale d'Arte. Fototeca civica Città di Alessandria. È vietata ogni ulteriore riproduzione o duplicazione.

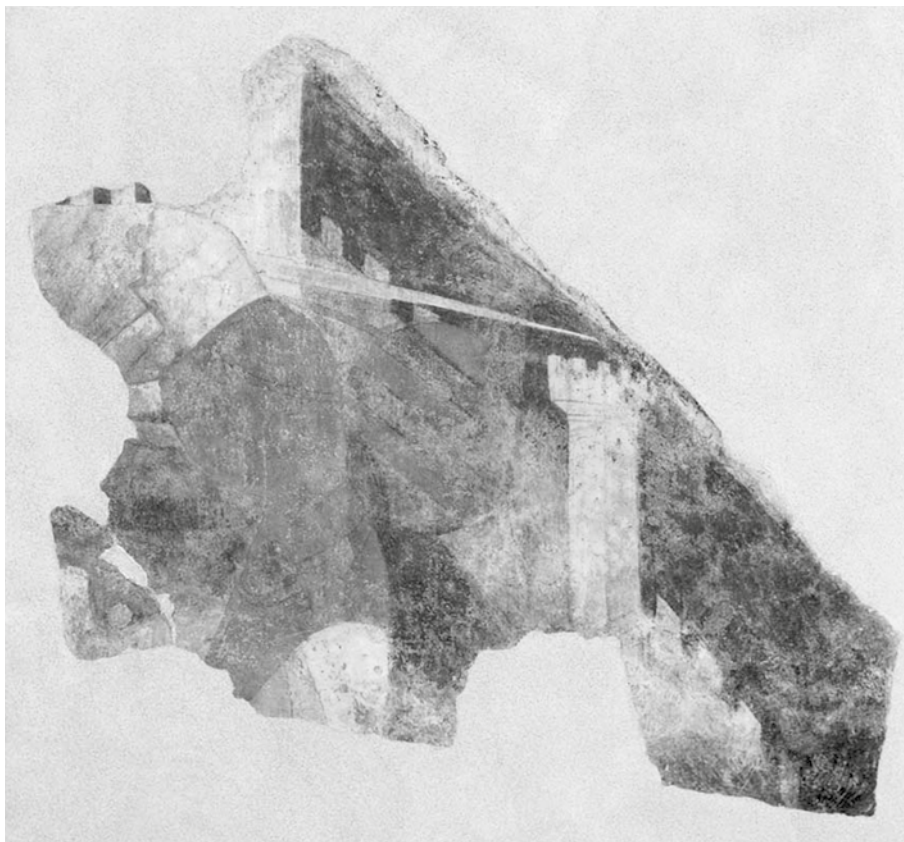


6. Maestro di Frugarolo, *Lancelot viene istruito nell'arte della falconeria*, ultimo quarto del XIV secolo. Alessandria, Museo Civico, sale d'Arte. Fototeca civica Città di Alessandria. È vietata ogni ulteriore riproduzione o duplicazione.



7. Maestro di Frugarolo, *Lancelot sfida il primo campione della Falsa Ginevra*, ultimo quarto del XIV secolo. Alessandria, Museo Civico, sale d'Arte. Fototeca civica Città di Alessandria. È vietata ogni ulteriore riproduzione o duplicazione.

della consumazione dell'amore tra i personaggi, di cui la VII scena è una rappresentazione diretta, ingentilita dal carattere magico e metaforico della successiva. Dopo le scene IX e X, riferite all'avventura alla Roche aux Saxons, si aprono gli episodi connessi alla vicenda della Falsa Ginevra: Maria Luisa Meneghetti interpretava la scena XI come il secondo dei duelli che Lancelot deve intraprendere per difendere Ginevra e provare la sua buona fede a livello giudiziario, basandosi principalmente sulla gestualità dei personaggi che assistono allo scontro. Credo invece che la scena possa rappresentare il primo duello, in cui il cavaliere sconfigge l'avversario con la lancia (fig. 7). La scena seguente, la cui lacunosità permette di distinguere quasi esclusivamente una figura con l'elmo che si slancia verso il basso con la spada pronta a colpire, sarebbe così il secondo duello del processo, che vede Lancelot vincitore e l'avversario ucciso (fig. 8). Il processo si concluderebbe infine con la scena XIII, la prima della parete ovest, ampiamente danneggiata dalle picchiettature, interpretata dalla studiosa come la riconciliazione tra Artù e il suo cavaliere. Penso invece che questa potrebbe raffigurare la terza fase del duello giudiziario, alla fine della quale Lancelot risparmia il suo avversario



8. Maestro di Frugarolo, *Lancelot sfida il secondo campione della Falsa Ginevra*, ultimo quarto del XIV secolo. Alessandria, Museo Civico, sale d'Arte. Fototeca civica Città di Alessandria. È vietata ogni ulteriore riproduzione o duplicazione.

grazie all'intercessione di Ginevra, ormai salvata dall'infamia e pronta a essere reintegrata a corte. Si scorge infatti un elmo sulla testa della figura in piedi, la quale non è quindi identificabile con Artù; allo stesso modo anche i tratti fisici del personaggio inginocchiato non sembrano riconducibili alla figura di Lancelot (fig. 9)⁵⁵. Se questa interpretazione fosse corretta, alla vicenda della Falsa Ginevra sarebbero dedicate ben tre scene del ciclo. Me-

⁵⁵ Meneghetti 1999, p. 79. Per i riferimenti al testo si veda *Lancelot*, a cura di A. Micha, 2 voll., Droz, Genève 1978, I, VIII, pp. 26-47.



9. Maestro di Frugarolo, *Per intercessione di Givenvra uno dei cavalieri avversari viene risparmiato*, ultimo quarto del XIV secolo. Alessandria, Museo Civico, sale d'Arte. Fototeca civica Città di Alessandria. È vietata ogni ulteriore riproduzione o duplicazione.

neghetti alludeva anche a una scena scomparsa dopo la XI sulla parete nord, in corrispondenza della scala che univa il secondo piano al terzo⁵⁶. In realtà Perino ha qui ipotizzato la presenza di un pianerottolo che interrompeva la scala lignea in due rampe: lo studioso immaginava sulla stessa parete anche la scala di collegamento con il piano sottostante, con il pianerottolo in corrispondenza della grande finestra sulla parete est⁵⁷. Insomma, l'ingresso da entrambi i piani sarebbe avvenuto sul lato nord della sala, ponendo in un certo rilievo per l'osservatore che vi entrava la parete opposta, in particolare la II scena, con l'investitura a cavaliere di Lancelot, in presenza di una vasta folla e al di sotto di una torre con un loggiato all'ultimo piano, dalle cui aperture occhieggiano alcuni personaggi diversamente abbigliati, tra cui un chierico, momento imprescindibile per la comprensione di tutta la vicenda dell'eroe (fig. 10, tav. VII). La scena in esame assume anche più importanza in riferimento ai giovanniti. Non è solo la rappresentazione dell'investitura, cerimonia cruciale per qualsiasi membro di un ordine cavalleresco, a

⁵⁶ Meneghetti 1999, p. 79.

⁵⁷ Perino 1999, p. 68.



10. Maestro di Frugarolo, *Lancelot viene investito cavaliere*, ultimo quarto del XIV secolo. Alessandria, Museo Civico, sale d'Arte. Fototeca civica Città di Alessandria. È vietata ogni ulteriore riproduzione o duplicazione.

suggerire un rapporto con l'Ospedale: Lancelot viene infatti reso cavaliere alla corte di Artù proprio il 24 giugno⁵⁸, giorno dedicato alla venerazione di san Giovanni Battista, patrono dell'Ordine. Nel testo l'evento è degno di nota, tanto che nella prima parte del romanzo Lancelot, che in questa fase rimane anonimo, viene nominato come «colui che il re ha fatto cavaliere il giorno di san Giovanni»⁵⁹. Per rendere esplicito il momento temporale in cui si svolge la scena (che poteva essere ulteriormente specificato in una delle didascalie oggi illeggibili), il frescante decise di dotare gli astanti di corone di fronde, tradizionalmente connesse a questa festività. Lancelot, l'eroe diventato cavaliere nel giorno di san Giovanni, potrebbe essere così interpretato come una sorta di patrono laico dai membri dell'Ordine, nonché un illustre esempio di virtù cavalleresche.

La correttezza di questa ipotesi renderebbe il ciclo arturiano di Frugarolo una delle più importanti testimonianze figurative di ambito giannino a que-

⁵⁸ *Lancelot*, vol. VII, XXIa, 22.

⁵⁹ *Ivi*, vol. VII, XXIIIa, 36; XXVa, 9.

sta altezza cronologica e potrebbe aprire uno spiraglio sull'aspetto di ambienti un tempo diffusi, mentre oggi quasi completamente scomparsi e dei quali si conosce molto poco, che ospitavano contesti sociali variegati, meno semplici di quel che appare a un primo sguardo.

Matteo Ferrari

Araldica viscontea: l'affermazione simbolica della signoria nello spazio pubblico

RIASSUNTO: Come altre stirpi signorili trecentesche, i Visconti sfruttarono a pieno le capacità semiotiche di stemmi ed emblemi, capaci, grazie alla loro duplice natura di segno e di simbolo, di trasmettere una vasta gamma di messaggi. Attraverso una serie di figurazioni monumentali e di attestazioni documentarie vedremo come la diffusione dell'insegna viscontea nei territori dominati rientrasse in un programma coerente di rappresentazione del potere sovrano, spesso coordinato dal signore stesso, che si modificò nel tempo adattandosi alle trasformazioni istituzionali della signoria e delle sue fonti di legittimazione.

ABSTRACT: Like other noble lineages of the 14th century, the Visconti family fully embraced the semiotic potential of coats of arms and emblems. These elements, thanks to their dual nature as both signs and symbols, were able to convey a diverse array of messages. Through a series of monumental depictions and documented evidence, we will explore how the widespread use of the Visconti insignia in their dominion territories formed part of a coherent strategy to represent sovereign power. This strategy was often overseen and adapted by the lord himself in response to the changing institutional dynamics of the lordship and the sources of its legitimacy.

Nell'Europa tardo-medievale l'immagine araldica ebbe un ruolo di primo piano tra le forme di espressione figurata dell'autorità. Lo certifica la sua diffusa presenza tanto sugli strumenti più direttamente connessi all'attività politica e all'amministrazione – monete, sigilli, manoscritti, vesti e attributi di funzionari – quanto, più in generale, nei contesti monumentali nei quali le autorità di governo agivano. Cospicui resti materiali e ancora più abbondanti attestazioni letterarie e d'archivio rivelano il prorompente successo di un tipo d'immagine estremamente duttile nella sua doppia natura di segno, cioè di indicatore dell'identità di persone fisiche e morali al pari di una sorta di cognome figurato, e di simbolo, cioè di figura in grado di veicolare concetti astratti. Capace tanto di identificare il suo portatore, quanto d'incarnare la

persona, lo stemma poteva essere inoltre utilizzato come un'immagine di sostituzione, rendendo l'individuo simbolicamente presente là dove non avrebbe potuto altrimenti trovarsi. Già nelle *Siete Partidas* di Alfonso X di Castiglia, un corpus di leggi elaborato fra il 1256 e il 1265 per uniformare il diritto all'interno del regno iberico, si raccomandava infatti di portare un particolare rispetto al sigillo con l'effigie del sovrano, alla moneta, ai documenti con la sua firma e alle raffigurazioni del suo stemma)¹. Proprio in quanto sostituti della persona, gli stemmi venivano incoronati, ornati di cimieri e di altre insegne di funzione, esibiti od oltraggiati in luogo e in vece del loro portatore².

Lontane dall'essere un semplice elemento ornamentale, le immagini araldiche si prestavano dunque a trasmettere una vasta gamma di messaggi, alla cui definizione concorrevano anche il luogo, il contesto e le modalità di esposizione. Lo stemma poteva essere isolato, reiterato all'interno di uno stesso spazio oppure inserito in panoplie più articolate che venivano solitamente organizzate in base a un preciso ordine gerarchico: le insegne più importanti occupavano la posizione più valorizzante (al centro o a sinistra, cioè alla destra araldica) e spesso presentavano dimensioni maggiori delle altre. Inoltre, in funzione del luogo e delle circostanze in cui venivano utilizzati, gli stemmi consentivano di descrivere una situazione giuridica, di rivendicare diritti e poteri (di proprietà, di giustizia, di sepoltura, di delega) esercitati (o che si aspirava a esercitare) in modo più o meno legittimo, di presentare il raggiungimento di determinate cariche e onorificenze, di qualificare lo spazio all'interno del quale l'autorità svolgeva le proprie funzioni³.

¹ «La ymagen del Rey, como su sello, en que está su figura, e la señal que trae otro sí en sus armas, e su moneda, e su carta, en que se nombra su nome, que todas estas cosas, deven ser mucho honrradas, porque son en su remembranza do él non está» (trad. «L'immagine del re, come il sigillo nel quale si trova il suo ritratto e gli emblemi che portano le sue armi e le carte in cui è iscritto il suo nome, tutte queste cose devono essere molto venerate perché ne costituiscono il ricordo, laddove non è fisicamente presente»): *Partidas*, II, Ley 18, tit. 13. Su questo punto si veda O. Pérez Monzón, «*Qué cosa es el rey?*». *Narrativas visuales de Alfonso X el Sabio*, in *Alfonso X el Sabio: el legado de un rey precursor*, a cura di M. Molina, Ayuntamiento de Toledo, Toledo 2022, pp. 111-122.

² Su questi aspetti si veda: L. Hablot, «*Ubi armae ibi princeps*»: *Medieval Emblematics as the Real Presence of the Prince*, in *Absentee Authority across Medieval Europe*, a cura di F. Lachaud, M. Penmann, Boydell press, Woolbridge 2017, pp. 37-55 e Id., *Manuel d'Héraldique Emblématique médiévale*, Presses universitaires François Rabelais, Tours 2019, pp. 54-55. Sulla diffamazione araldica: Id., «*Sens dessus dessous*»: *le blason de la trahison au Moyen Âge*, in *La trahison au Moyen Âge: de la monstruosité au crime politique (Ve-XVe siècle)*, a cura di M. Billoré, M. Soria, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2009, pp. 331-347.

³ Per uno sguardo d'insieme sulla questione si possono vedere i contributi riuniti in: *State-Rooms of Royal and Princely Palaces (14th-16th centuries): Spaces, Images, Rituals*, a cura di M. Metelo de Seixas, T. Hiltmann, J. A. Portugal, Caminhos romanos, Porto 2022.

Fondate su un'associazione di figure e colori che fu codificata dall'uso prima ancora che dalla trattatistica⁴, queste immagini si rivelarono uno strumento di comunicazione quanto mai efficace per le autorità politiche, che ne furono avidi consumatrici. La richiesta di figurazioni araldiche fu così tanto massiccia da parte loro che artisti di ogni tipo e levatura, talvolta anche non professionisti, furono coinvolti nella loro produzione⁵. L'uomo medievale era dunque letteralmente circondato dagli stemmi, che sapeva non solo riconoscere e interpretare, ma persino impiegare autonomamente o declinare con fantasia per dichiarare, per esempio, le proprie inclinazioni politiche⁶. Per questo era indispensabile che l'autorità politica impegnasse con accuratezza le immagini araldiche, ne regolamentasse l'utilizzo, in particolare nello spazio pubblico, vegliasse alla loro tutela, al loro eventuale aggiornamento, alla loro rimozione.

Nell'area padana, l'uso degli stemmi ai fini della comunicazione politica, già ampiamente sviluppato in età comunale al punto da essere l'oggetto di specifici provvedimenti normativi, si fece ancora più pervasivo nel corso del Trecento con la piena affermazione dei regimi signorili. Al pari dei principi europei loro contemporanei, dal Piemonte alle Venezie i nuovi *domini* ricorsero con sistematicità all'araldica come strumento di appropriazione simbolica dello spazio, in particolare di quello connotato da funzioni civiche, e di rappresentazione dell'autorità, delle sue prerogative, del suo ambito di esercizio diretto o indiretto. Nel caso dei Visconti poi – ma lo stesso discorso vale anche per altre stirpi signorili – la diffusione dell'insegna familiare nei territori dominati rientrò in un programma coerente di rappresentazione del potere signorile in contesti pubblici e ufficiali, che andò strutturandosi nel tempo in parallelo all'evoluzione della concezione stessa dell'autorità politica e delle sue fonti di legittimazione, e che fu coordinato dal signore stesso e dal gruppo di governo a lui più prossimo.

⁴ Il primo trattato araldico, il *De insignis et armis* di Bartolo da Sassoferrato († 1357), segue di due secoli l'introduzione dei primi stemmi attorno alla metà del XII secolo: C. Frova, *La riflessione del giurista: Bartolo da Sassoferrato su "insegne e armi"*, in *L'arme segreta. Araldica e storia dell'arte nel Medioevo (secoli XIII-XV)*, a cura di M. Ferrari, Le lettere, Firenze 2015, pp. 221-233.

⁵ Come ricordano i contributi riuniti in: *Heraldic Artists and Painters in the Middle Ages and Early Modern Times*, a cura di L. Hablot, T. Hiltmann, Thorbecke, Ostfildern 2018.

⁶ Un'aquila imperiale dipinta sul muro di una locanda a Lodi fu modificata, nel 1310, da un ignoto avventore con qualche tratto al carboncino in modo che il pennuto apparisse sospeso a un patibolo e che il significato originario ne risultasse dunque ribaltato: B. Morigia, *Chronicon modotense*, a cura di L. A. Muratori, ex typographia Societatis Palatinae in Regia Curia, Milano 1728 (*Rerum Italicarum Scriptores*, XII), col. 1101; *Historia Iohannis da Cermenate*, a cura di L. A. Ferrai, Istituto Storico Italiano, Roma 1889, pp. 71-72.

Da Matteo I ad Azzone: l'apparizione della vipera nello spazio pubblico

L'esposizione degli stemmi con la vipera non fu né immediato, né costante nel lungo e ampio dominio della famiglia milanese. Per quanto riguarda tutta la prima fase della signoria – quella che va per intenderci dalla vittoria di Desio del 1277 all'allontanamento di Matteo da Milano nel 1302 – non sembra infatti esservi alcuna traccia, materiale o documentaria, di raffigurazioni dell'arme viscontea in contesti monumentali pubblici: un dato in contrasto, dunque, con la prima apparizione della biscia proprio in questi anni nelle celebri pitture della rocca di Angera e in un rilievo murato nella corte arcivescovile di Legnano, strutture però connesse piuttosto con la cattedra vescovile ambrosiana⁷. Tale assenza prende ancora più rilievo se pensiamo che, già negli anni Cinquanta-Sessanta del Duecento, Oberto Pallavicino aveva disseminato le proprie insegne nelle città di cui era signore: senz'altro a Piacenza, dove furono poi sistematicamente rimosse da Gerardo da Dovara nel 1266, e forse anche a Cremona, dove un'iscrizione apposta sul palazzo di Cittanova ne portava il nome e probabilmente anche lo stemma⁸.

L'assenza di insegne viscontee nello spazio pubblico milanese sembra però trovare spiegazione nel fatto che Matteo Visconti costruì la propria egemonia politica tanto sull'assegnazione del titolo di capitano del popolo, che gli fu conferito con mandati quinquennali rinnovabili, quanto sull'appoggio delle magistrature popolari a cui trasferì in cambio una parte delle competenze fino ad allora attribuite al consiglio generale del comune⁹. La situazione disastrosa degli archivi milanesi duecenteschi ci impedisce purtroppo di appurare se, in questo periodo, a Milano fossero in vigore norme simili a quelle approvate già negli anni Novanta del Duecento in altri comuni popolari per regolamentare l'impiego dell'araldica sulle fabbriche pubbliche, vietando l'esposizione d'insegne personali e concedendo soltanto la raffigurazione di quelle istituzionali¹⁰.

⁷ Sulle pitture angeresi si vedano almeno: P. Zaninetta, *Il potere raffigurato. Simbolo, mito e propaganda nell'ascesa della signoria viscontea*, F. Angeli, Milano 2013, pp. 71-140 (cui si rimanda anche per il rilievo di Legnano: *ivi*, pp. 146-149); M. Rossi, *Il Maestro di Angera e la pittura fra XIII e XIV secolo*, in *Storia dell'Arte a Varese e nel suo territorio*, a cura di M. L. Gatti Perer, 2 voll., Insubria University Press, Milano 2011, I, pp. 179-193; S. Novelli, *Pittura e committenza in Lombardia tra Due e Trecento. L'ascesa di una signoria e la genesi di un linguaggio*, Viella, Roma 2000, pp. 15-39.

⁸ *Annales placentini gibellini*, a cura di G. H. Pertz, Hannover 1866 (*Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, XVIII), pp. 457-581: 520.

⁹ P. Grillo, *Visconti, Matteo (I)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 99, Roma 2020.

¹⁰ Come avvenne a Brescia nel 1290 e a Perugia nel 1297: M. Ferrari, *La «politica in figu-*

È però plausibile che così fosse anche nella città ambrosiana, o che Matteo si fosse comunque attenuto a quelle limitazioni della celebrazione personale largamente diffuse nel pensiero popolare. Sembra del resto significativo che nei racconti che iniziarono a circolare in questi anni sull'origine dell'arme viscontea, e che Bonvesin de la Riva per primo raccolse nel 1288¹¹, questa fosse presentata come un'insegna concessa alla famiglia dalle autorità comunali. Sarebbe stato infatti il comune ad affidare ai Visconti, in occasione delle attività di guerra, l'emblema della biscia in virtù dell'eroismo dimostrato contro i saraceni da un loro antenato rispondente al nome di Ottone, lo stesso dell'arcivescovo vittorioso a Desio e fondatore della signoria: una spiegazione che si direbbe motivata dalla volontà del signore di sottolineare la continuità tra il proprio governo e quello delle istituzioni civiche che avevano fino ad allora retto la città.

La situazione mutò radicalmente col ritorno di Matteo a Milano nel dicembre del 1310. Il Visconti ottenne rapidamente da Enrico VII il titolo di vicario imperiale ma, non contento di questa legittimazione dall'alto ed esterna alla città, si affrettò anche a farsi confermare il proprio dominio dal consiglio generale del comune, che lo nominò signore perpetuo e rettore generale. Ponendosi alla testa dell'aristocrazia ghibellina, questa volta Matteo governò emarginando il popolo. Contemporaneamente la vipera fece la sua comparsa in contesti pubblici, ufficiali e civici.

Sembrano attestarlo innanzitutto gli stemmi viscontei incastonati nella loggia degli Osii, edificio destinato alla lettura di sentenze e proclami che Matteo stesso – che qui aveva prestato giuramento come capitano nel 1289¹² – rinnovò nel 1316 (fig. 1). Alle due estremità del fronte sulla piazza dei mercanti è ripetuta una simile composizione, già visibile in fotografie e litografie precedenti al restauro del 1904, composta dall'arme viscontea affiancata da altri due stemmi: quello di destra spetta a Iacobino da Cornazzano, podestà di Milano fino al novembre del 1316¹³, mentre quello di sinistra alla banda

re». *Temì, funzioni, attori della comunicazione visiva nei Comuni lombardi (XII-XIV secolo)*, Viella, Roma 2022^a, pp. 120-121; G. P. Ermini, *La décoration picturale de la salle majeure du Palais de la Commune d'Orvieto*, in *Heraldry in medieval and early modern state-rooms*, a cura di T. Hiltmann, M. Metelo de Seixas, Thorbecke, Ostfildern 2000, pp. 165-184: 167-171.

¹¹ Bonvesin da la Riva, *Le meraviglie di Milano (De magnalibus Mediolani)*, a cura di P. Chiesa, Mondadori, Milano 2009, pp. 126-128, sul quale si veda: Zaninetta 2013, pp. 143-145.

¹² B. Corio, *Storia di Milano*, a cura di A. Morisi Guerra, 2 voll., Unione Tipografica, Torino 1978, I, p. 535.

¹³ S. Fermi, *Gli atti relativi a Piacenza in una recente pubblicazione documentaria milanese*, «Bollettino storico piacentino», XVII-XVIII, 1922, pp. 82-88: 84 (lo stemma medievale dei Cornazzano di Parma è documentato da una più tarda epigrafe nel chiostro del capitolo del Santo a



1. Scultore lombardo, *Stemmi di Iacobino da Cornazzano, dei Visconti, di Scotto di Gentile da San Gimignano e insegne della Società di Giustizia*, 1316. Milano, loggia degli Osii.

caricata di tre bisanti (o torte) appartiene a Scotto di Gentile da San Gimignano. Quest'ultimo, già podestà di Milano nel 1314 e preside della Società di Giustizia, una compagnia d'armi creata per sostenere il nuovo signore, sovrintese i lavori di ricostruzione dell'edificio, come ricorda l'epigrafe apposta all'estremità destra della balaustra¹⁴. La forma arcuata del lato superiore dello scudo e l'aspetto della biscia, ormai più simile a un dragone ma con le spire ancora non troppo serrate e solo parzialmente coperte di squame, sembrano consone a una datazione del gruppo araldico al primo Trecento.

Padova: B. Gonzati, *La basilica di S. Antonio di Padova*, Bianchi, Padova 1853, II, p. 60).

¹⁴ G. Carrelli, *Famiglie di diverse origini e di identiche casate. Casata Gentile*, «Rivista araldica», XXIV, 1926, 1, pp. 57-59: 59. Le due aquile coronate che completano l'insieme, di cui una recante la scritta «Iustitia», potrebbero dunque avere un legame con la Società di Giustizia (C. Romussi, *Milano ne' suoi monumenti*, 2 voll., Sonzogno, Milano 1912-1913, II, 1913, p. 265), piuttosto che costituire una proto-impresa di ispirazione ghibellina realizzata negli anni 1316-1330 o 1330-1360 come propone G. Reina, *Le imprese araldiche dei Visconti e degli Sforza (1277-1535): storia, storia dell'arte, repertorio*, tesi di dottorato, rel. S. Romano, Université de Lausanne, 2018, pp. 75-75, 166-173.

L'esecuzione degli stemmi viscontei sulla loggia degli Osii troverebbe così un possibile confronto nel rilievo murato all'esterno della chiesa di Sant'Eu-storgio¹⁵ e soprattutto con l'apparizione, proprio in questi anni, della biscia in altre città sottoposte al dominio milanese, sempre in contesti monumentali parimenti connotati da un'alta valenza civica. È questo il caso di Piacenza dove, nel 1314, il podestà visconteo Giovanni della Guarda ordinò di cancellare gli stemmi angioini raffigurati, tra il 1276 e il 1282, in più punti della città, ivi compreso sulle fabbriche pubbliche, per far dipingere «in eorum loco» quelli del nuovo signore, Matteo Visconti¹⁶.

Fu però Azzone ad avviare una vera rivoluzione nelle espressioni iconiche della signoria, conferendo all'araldica un ruolo decisamente di primo piano. Questi, oltre ad assicurarsi il titolo vicariale, si era fatto promotore di una politica indirizzata con ancor maggior risolutezza a svincolare il proprio potere dalla parte popolare e dalla cultura politica di cui questa era portatrice. Aveva per questo preteso – e ottenuto – la dedizione dei consigli cittadini, il riconoscimento da parte loro della piena giurisdizione sulla città e il diritto di disporre liberamente dei beni comunali¹⁷. Non è dunque un caso che in questi anni la biscia assunse ben altro risalto. Comparve innanzitutto sulla moneta milanese, strumento primo di espressione del potere e veicolo essenziale per la diffusione dell'immagine dell'autorità. Seppure di dimensioni ridotte e in posizione defilata, con Azzone l'arme viscontea accompagna l'effigie di sant'Ambrogio nella legenda dell'ambrogino grosso e il nome di Milano nel denaro imperiale¹⁸, mentre quello del signore si trova iscritto sia per intero, nella legenda della moneta, sia sotto forma di iniziali (AZ), ai lati dell'effigie del patrono¹⁹. Introducendo lo stemma familiare e sostituendo la menzione

¹⁵ Su quest'ultimo rilievo, associato a una raffigurazione di san Giovanni Battista, si rimanda a: P. Seiler, *La trasformazione gotica della magnificenza signorile. Committenza viscontea e scaligera nei monumenti sepolcrali dal tardo Duecento alla metà del Trecento*, in *Il Gotico europeo in Italia*, a cura di V. Pace, M. Bagnoli, Electa, Napoli 1994, pp. 119-140: pp. 126, 138 nota 50.

¹⁶ Così afferma il cronista Guarino: *Chronica tria placentina a Iohanne Codagnello ab anonimo et a Guerino conscripta*, a cura di B. Pallastrelli, ex officina Petri Fiaccadorii, Parma 1859, p. 385.

¹⁷ Sulla politica di Azzone si vedano almeno: F. Cengarle, *La signoria di Azzone Visconti tra prassi, retorica e iconografia (1329-1339)*, in *Tecniche di potere nel tardo Medioevo: regimi comunali e signorie in Italia*, a cura di M. Vallerani, Viella, Roma 2010, pp. 89-116: 92-99; A. Gamberini, *La legittimità contesa. Costruzione statale e culture politiche (Lombardia, XII-XV sec.)*, Viella, Roma 2016, pp. 169-172; P. Grillo, *Visconti, Azzone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 99, Roma 2020, pp. 537-541.

¹⁸ M. Bazzini, A. Toffanin, *La zecca di Milano. Da Azzone Visconti (1330-1339) a Bernabò e Galeazzo II Visconti (1354-1378)* (Bollettino di numismatica online. Materiali, XXIII), Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2014, pp. 25 e segg., 56 e segg.

¹⁹ Lo troviamo, per intero, nella legenda dell'ambrogino grosso (1330-1339) (*ivi*, p. 25 e segg.)

dell'imperatore, nel cui nome i comuni tradizionalmente coniavano le proprie monete, con l'indicazione della propria identità onomastica, il Visconti dava un messaggio chiaro: lui era il signore della città e, in virtù del potere riconosciutogli, esercitava di diritto tutti i privilegi propri dell'autorità di governo, ivi compreso quello di battere moneta.

In contemporanea, mentre lo stemma e il nome di Azzone apparivano anche sulle emissioni comasche, la signoria si manifestava con pari ambizione anche nello spazio monumentale, in particolare nell'ornamentazione del campanile della cattedrale di Milano, ricostruito da Azzone nell'ambito di un progetto più ampio di riordino della piazza di Santa Tecla. L'edificio, crollato nel 1353, è noto grazie alla testimonianza di Galvano Fiamma che lo descrisse nel 1342-1343 quando il cantiere era ancora in corso e la prevista scultura equestre del Visconti non ancora collocata²⁰. All'epoca, la torre era comunque già adorna di un ciclo araldico composto da scudi marmorei con le insegne dei sestieri e dai vessilli dei Visconti, dell'impero e della Chiesa, probabilmente distribuiti lungo il perimetro esterno della struttura: «in circuitu in scutis marmoreis vexilla sex portarum. Item vexilla ecclesie et imperij et Vicecomitum»²¹. Azzone, che aveva fatto apporre l'insegna con la biscia pure sulla sommità del campanile della cappella palatina di San Gottardo in Corte («in summitate est unus angelus ex metallo habens in manu vexillum cum vipera»)²², metteva così letteralmente la città sotto la propria autorità, peraltro appropriandosi, almeno simbolicamente, dell'edificio che, grazie alle sue campane, scandiva il tempo delle sue giornate (assieme all'orologio che lo stesso Azzone fece inserire nel campanile di San Gottardo in Corte). Collocando poi la propria insegna all'interno di una serie istituzionale più ampia, il signore di Milano dava concretezza visiva sia all'ambito nel quale esercitava pienamente la sua giurisdizione diretta (i sestieri), sia

e, ridotto alle iniziali, nell'ottavo di soldo (1330-1339) (dove affianca il busto di Ambrogio: *ivi*, pp. 52 e sgg.) e nel mezzo grosso tornese: M. Bazzini, *La zecca di Milano. Età comunale e signorile. Dalla metà del XIII secolo al 1330ca.* (Bollettino di Numismatica online. Materiali, XVI), Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2016, pp. 175 e sgg.

²⁰ E forse mai lo fu, come suggerisce G. A. Vergani, *Galvano Fiamma, Francesco Petrarca e i cavalli dei Visconti*, in *Immagini del Medioevo: studi di arte medievale per Colette Dufour Bozzo*, a cura di A. Dagnino et alii, De Ferrari, Genova 2013, pp. 199-207.

²¹ G. Fiamma, *Opusculum de rebus gestis ab Azone, Luchino et Johanne vicecomitibus ab anno MCCCXXVIII usque ad annum MCCCXLII*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, XII-4, a cura di C. Castiglioni, Zanichelli, Bologna 1938, p. 20.

²² *Ivi*, p. 16. Sulla banderuola, nel tempo oggetto di restauri, si rimanda a: G. B. Sannazzaro, «Angelus ex metallo, habens in manu vexillum cum vipera». *Per la statua del campanile di San Giovanni in Corte a Milano*, «Arte Lombarda», CLXXIX-CLXXX, 2017, 1/2, pp. 5-16.

ai fondamenti giuridici del suo potere, ormai indipendente dall'avvallo dei consigli di quel comune che, infatti, non era rappresentato nel programma araldico del campanile.

Contemporaneamente anche la leggenda sull'origine dell'insegna familiare fu rivista da Galvano Fiamma, tra i principali artefici della propaganda viscontea di questi anni. Il frate domenicano non solo rimosse ogni traccia di una derivazione dello stemma da una concessione comunale, per affermare invece la sua natura di *spolia* di guerra strappata dall'avo Ottone a un saraceno, ma inventò pure un'atavica, quanto improbabile identificazione della *civitas* milanese con la vipera. Secondo questo nuovo racconto, proprio l'insegna viscontea e non quella del Comune avrebbe infatti accompagnato l'esercito ambrosiano in occasione della vittoriosa battaglia di Legnano nel 1176²³.

Da Giovanni e Luchino a Bernabò e Galeazzo II: nuove strategie di rappresentazione della signoria nello spazio pubblico

Se con Azzone lo stemma del signore s'impose nella città ambrosiana e nell'immaginario dei suoi abitanti, con i suoi eredi conquistò in maniera diffusa e intensiva l'integralità dei territori sottoposti al dominio milanese. Durante il regno di Giovanni e Luchino (1339-1349), anche gli spazi pubblici furono infatti più sistematicamente investiti dalle rappresentazioni delle armi viscontee, dipinte e scolpite nell'ambito di campagne d'immagine la cui ampiezza è oggi documentata soprattutto da testimonianze scritte. Le cronache ricordano ad esempio come a Bologna, all'indomani dell'ingresso dei Visconti in città nel 1349, tutte le insegne guelfe, della Chiesa e del Popolo bolognese fossero state abrase da piazze e crocevia, e al loro posto fossero state dipinte le vipere viscontee e le aquile imperiali, insegne che i bolognesi più giovani mai avevano visto²⁴. I pagamenti accordati negli anni 1351-1353 ai pittori ancora impegnati a dipingere aquile, biscioni e cimieri dei signori milanesi danno la misura dell'imponenza della campagna d'immagine messa in atto nella città governata da Giovanni da Oleggio, evidentemente protrattasi per diversi anni, e lasciano intendere quanto martellante potesse essere la pre-

²³ Galvano Fiamma, *Chronica Mediolani seu Manipulus florum*, a cura di L. A. Muratori, Società Palatina, Milano 1727 (*Rerum Italicarum Scriptores*, XI), coll. 617-618, 650-651.

²⁴ *Annales mediolanenses ab anno MCCXXX usque ad annum MCCCCII*, in *Rerum Italicarum Scriptores* XVI, a cura di L. A. Muratori, Società Palatina, Milano 1730, coll. 642-839, a coll. 721-722, CXVI.



2. Pittore lombardo, *Stemma visconteo* (Giovanni Visconti?) e *del comune di Novara*, post 1332. Novara, Broletto, palazzo dell'Arengo, facciata sud.

senza dell'arme viscontea sulle fabbriche affacciate sulla piazza del comune²⁵.

Del resto i palazzi pubblici di altri centri sottoposti ai Visconti portano ancora oggi le tracce di decorazioni araldiche realizzate dai signori di Milano e dai loro funzionari. Le troviamo nel palazzo comunale di Cremona, nel Broletto di Novara (fig. 2) e in quello di Brescia, dove l'insegna viscontea si staglia su una delle finestre dell'ala meridionale del complesso architettonico eretto a partire dal 1223 per ospitare, tra l'altro, le riunioni dei consigli e i tribunali cittadini²⁶ (fig. 3). Lo stemma dei signori milanesi, impossessatisi della città nel 1337, è parte di un gruppo la cui autenticità potrebbe sem-

²⁵ F. Filippini, G. Zucchini, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti dei secoli XIII e XIV*, Sansoni, Firenze 1947, pp. 2, 87-88.

²⁶ Sul palazzo comunale bresciano rimando a: M. Ferrari, «*Palatia que appellantur de comuni*». *I Palatia nova di Brescia come figura della città comunale: aspetti costruttivi e architettonici, elementi decorativi, evoluzione urbana*, in *Entre idéal et matériel. Espace, territoire et légitimation du pouvoir (v. 1200-v. 1640)*, atti del convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore, 14-16 novembre 2013) a cura di P. Boucheron, M. Folin, J.P. Genet, Éditions de la Sorbonne, Paris 2018, pp. 31-62, con bibliografia indicata.



3. Pittore lombardo, *Stemmi di Ramengo Casati, dei Visconti e del comune di Brescia*, 1343 o 1355 e restauro 1895. Brescia, Broletto (*Palatium novum maius*), polifora degli stemmi.

brare sospetta in virtù del suo aspetto vistosamente neogotico. Una lettera scritta nel novembre 1895 da Luigi Arcioni, allora direttore del restauro del palazzo, permette però di appurare che i tre stemmi furono riportati effettivamente alla luce durante i lavori di ripristino della finestra, parzialmente tamponata nel tardo Cinquecento, e che la decisione di ridipingerli fu presa perché questi erano apparsi fin da subito «molto avariati»²⁷. La descrizione fornitane dall'architetto bresciano e una fotografia scattata quando i lavori di scoprimento erano ancora in corso tolgono poi ogni dubbio sulla genuinità della composizione che pertanto, seppure priva del valore di “monumento” dell'arte araldica trecentesca, varrà comunque da certo “documento” degli usi araldici della signoria milanese (fig. 4). Sulla base di un preciso ordine gerarchico, stabilito dalla taglia degli stemmi e dalla loro disposizione²⁸, l'arme viscontea, la più alta in grado, è situata al centro e presenta dimensioni quasi doppie rispetto a quelle che l'accompagnano: a sinistra, il lato più valorizzante perché corrispondente alla destra araldica, si trova lo stemma del podestà Ramengo Casati, che resse Brescia nel 1343 e nel 1355, mentre a destra troviamo quello del comune.

Adottando uno schema all'epoca impiegato anche in contesti non monumentali – lo troviamo, per esempio, in alcuni manoscritti miniati di carattere giuridico²⁹ –, la composizione sembra pensata per illustrare tanto il posizionamento della città sotto il dominio dei Visconti, quanto la delega, da parte di questi ultimi, di una parte delle prerogative signorili a un funzionario di loro nomina, in questo caso anche probabile committente della figurazione. La valenza politica dell'immagine è del resto confermata dalla sua reiterazione all'interno del palazzo. Seppur di più piccolo formato, i tre stemmi si succedono infatti nello stesso ordine tra i beccatelli di un apparato murario realizzato con funzione di supporto delle capriate lignee che formavano la

²⁷ Stralci della lettera di Arcioni (in Brescia, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio, faldone Broletto, inv. 215 BC) sono pubblicati da: F. Stroppa, *Natura e figura nella rappresentazione dei mesi*, in *Medioevo: natura e figura*, atti del convegno (Parma, 20-25 settembre 2011) a cura di A. C. Quintavalle, Skira, Milano 2015, pp. 447-462: 457.

²⁸ L'ordinamento degli stemmi sul muro in base a un principio gerarchico è sistematizzato a metà Trecento da Bartolo da Sassoferrato: *A Grammar of Signs: Bartolo da Sassoferrato's Tract on Insignia and Coats of Arms*, a cura di O. Cavallar, S. Degenring, J. Kirshner, University of California, Berkeley 1994, p. 156, cap. 33.

²⁹ Si veda, per esempio, la miniatura dipinta in un registro del comune di Treviso del 1384, con gli stemmi dei Lupi di Soragna, dei Da Carrara e della città di Treviso (Treviso, Biblioteca comunale, ms. 617, f. 51r), o il frontespizio della *Matricola della società bolognese dei Merciai* del 1328, con gli stemmi dei merciai, degli Angiò e di Bologna (Bologna, Museo civico medievale, ms. 633, f. 1r).



4. *La polifona degli stemmi nel Broletto di Brescia in fase di restauro, 1895. Lonato, Fondazione Ugo da Como, fondo Tagliaferri, cassetto "B", Broletto.*



5. Anonimo, *Stemmi di Ramengo Casati, dei Visconti e del comune di Brescia*, 1343 o 1355. Brescia, Broletto (*Palatium novum maius*), sottotetto.

copertura del salone dei consigli (fig. 5). Sebbene non vi siano certezze sulla contemporaneità delle due serie (e di una terza scolpita su un cippo oggi conservato nel Museo di Santa Giulia)³⁰, pare significativa la loro conformità alla normativa introdotta con la riforma statutaria attuata proprio a partire dalla podesteria del Casati del 1355. Disciplinando in materia di araldica, i nuovi statuti viscontei autorizzavano infatti le persone a portare esclusivamente gli stemmi propri, oltre a quelli del signore e del comune, imponendo inoltre la cancellazione di qualsiasi altra insegna «de palatiis et muris civitatis Brixie et plateis et domibus et de locis omnibus districtus et civitatis Brixie»³¹.

Alla metà del secolo, l'araldica viscontea non conquistò però soltanto nuovi spazi, ma assunse anche nuove forme per poter rappresentare il signore come individuo, e non più soltanto come parte di un lignaggio. Il consolidamento della trasmissione ereditaria del potere e la sua spartizione tra due o più membri della famiglia per certi versi facilitarono, per altri imposero l'adozione di accorgimenti atti a rappresentare con più precisione il portatore

³⁰ Sul quale si veda: *La città del leone: Brescia nell'età dei comuni e delle signorie*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 28 ottobre 2022 - 29 gennaio 2023) a cura di M. Ferrari, Skira, Milano 2022, p. 238, scheda 50 e, più in generale, Ferrari 2022^a, pp. 254 e sgg.

³¹ *Statuta communis Brixie* 1355, Archivio di Stato di Brescia, Archivio Storico Comunale 1046, ff. 77v-78r.

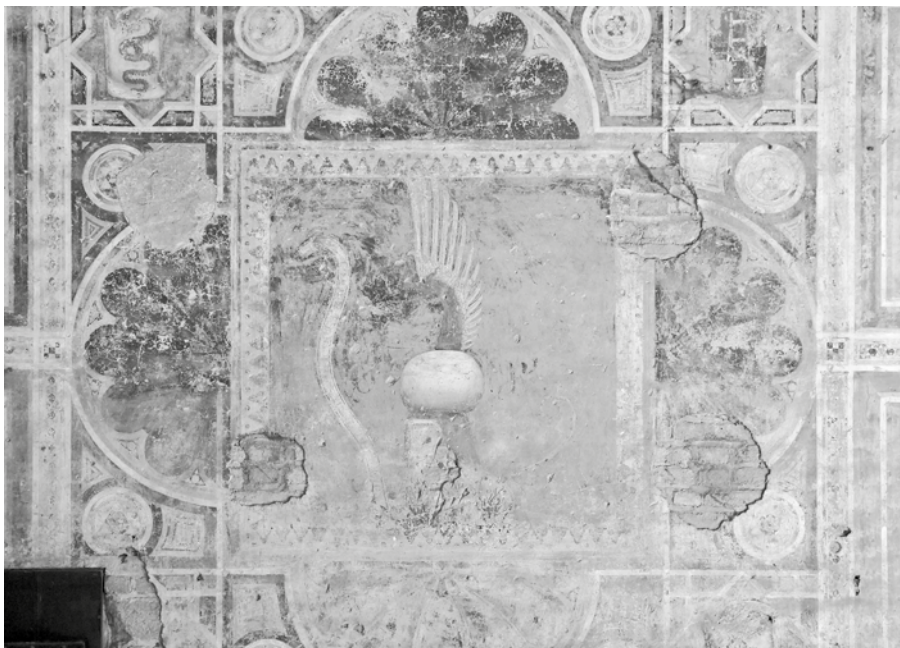
dell'insegna. Negli anni Trenta-Quaranta del Trecento, tra i Visconti come in altre stirpi signorili, l'insegna del sovrano fu individualizzata innanzitutto attraverso l'aggiunta di quelle "iniziali onomastiche" che già Azzone aveva inserito nelle proprie monete: IO (ma anche IO/HE) per Giovanni, L o LU o LL per Luchino, GZ per Galeazzo II e poi per Gian Galeazzo, DB (*dominus Bernabos*) per Bernabò. Forse introdotte in primo luogo nei coni monetali, strumento fondamentale per assicurare una rapida e ampia circolazione dell'iconografia signorile, tali lettere furono presto aggiunte allo stemma anche nelle manifestazioni monumentali della signoria. Così, nel mastio del castello di Brescia ultimato nel 1343, la presenza delle lettere LU permette di distinguere gli stemmi di Luchino da quelli del fratello Giovanni, caratterizzati dalle iniziali IO. Una semplice L accompagna invece l'insegna viscontea dipinta nell'aula del palazzo comunale di Cremona e quella un tempo incastonata su un prospetto della Rocchetta di Porta Romana a Milano, fatta erigere da Luchino attorno al 1340³². Sono invece le lettere D e B del *dominus* Bernabò a incorniciare lo stemma visconteo dipinto, dopo il 1354, sulla muratura della torre comunale di Bergamo: la posizione e le dimensioni lo rendevano ben visibile dalla piazza di San Vincenzo che, compresa tra il palazzo civico, la cattedrale e la basilica di Santa Maria Maggiore, serviva al tempo ancora da luogo di riunione per le concioni³³.

In complemento o al posto di queste "lettere onomastiche", lo stemma del signore era spesso accompagnato da altri ornamenti esterni, atti a esprimere piuttosto la natura del suo potere e le sue qualità. A tale scopo Luchino, prima, Galeazzo II e Bernabò, poi, timbrarono le proprie insegne con un cimiero con la testa di dragone, chiaramente derivato dalla figura che componeva l'arme familiare. Talvolta trasmettendosi inalterato da una generazione all'altra, talaltra subendo leggere modificazioni, questo elemento parardico, evocativo delle ornamentazioni tridimensionali che ornavano gli elmi dei cavalieri impegnati innanzitutto nei tornei, permetteva di rappresentare non più la signoria in senso generico, ma il signore in quanto individuo, esaltandone la *prouesse* militare e le qualità cavalleresche secondo la moda in voga nell'aristocrazia europea dell'epoca³⁴. Stemmi viscontei completi di cimiero

³² M. Ferrari, «*Utrobique impressa leguntur hae literae D.B. idest Dominus Berbabos*». *Formes et usages des lettres 'onomastiques' chez les Visconti*, in *Devises, lettres, chiffres et couleurs: un code emblématique, 1350-1550*, a cura di id., L. Hablot, M. Metelo de Seixas, Instituto de Estudos Medievais, Lisboa 2022^b, pp. 167-188.

³³ Ferrari 2022^a, p. 258.

³⁴ Id., *Il cimiero: espressione dell'identità, insegna dinastica, simbolo di rango (Lombardia e Veneto, XIV secolo)*, «*Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge*», CXXXI, 2019, 1, <<https://>



6. Anonimo lombardo, *Impresa del ghepardo galeato tra le fiamme e cimiero di Bernabò Visconti*, 1361 ca. Pandino, castello visconteo.

si vedono ancora oggi nei castelli di Pandino e di Pavia, per esempio, ma ornavano anche le mura del castello bolognese di San Felice dove, nel 1353, Albertello da Piacenza e Franceschino avevano dipinto, oltre ad altri soggetti, «duos bixones et cimorios domini nostri domini Mediolanensis etc. et dominorum Maphei, Bernabo Galiacii de Vicecomitibus»³⁵ (fig. 6, tav. VIII). Solo vescovo della famiglia, dopo Ottone, a essere insignito di poteri temporali, Giovanni adottò allo stesso fine un capo con gli attributi dell'autorità episcopale (il pastorale, le mitria, le chiavi di san Pietro in decusse). Lo vediamo nel

journals.openedition.org/mefrm/> (cons. 08/12/2022). Più in generale, sull'uso araldico dell'elmo e del cimiero, vedasi almeno: L. Hablot, *Caput régis, corpus regni: le heaume de parement royal à la fin du Moyen Âge*, in *Une histoire pour un royaume, XIIIe-XVe siècle*, a cura di A.H. Allirost et alii, Perrin, Paris 2010, pp. 17-28.

³⁵ Filippini, Zucchini 1947, p. 2. Sulle pitture di Pandino e di Pavia vedasi: S. Romano, *Palazzi e castelli dipinti: nuovi dati sulla pittura lombarda attorno alla metà del Trecento*, in *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, atti del convegno (Losanna, Università di Losanna, 24-26 maggio 2012) a cura di Ead., D. Zaru, Viella, Roma 2013, pp. 251-274; C. Cairati, *Pavia viscontea. 1. Il castello tra Galeazzo e Gian Galeazzo 1359-1402*, Scalpendi, Milano 2020.

suo sigillo e, trasposto in un contesto monumentale, nelle pitture che ornano una sala di rappresentanza del mastio del castello di Brescia, un pilastro della cattedrale di Cremona e un ambiente del castello di Cassano d'Adda³⁶.

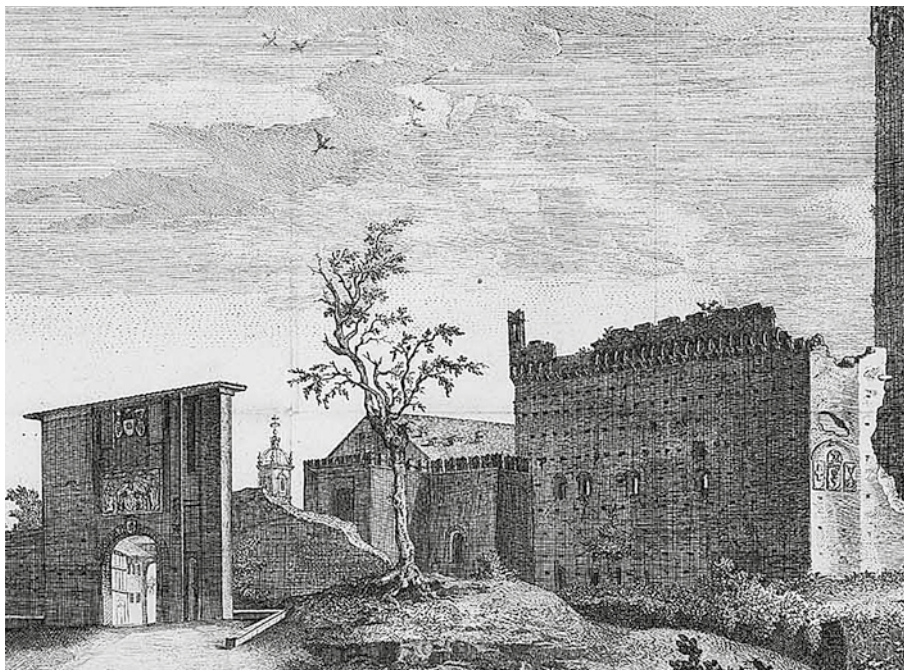
L'età di Gian Galeazzo: la vipera alla conquista del ducato

Questo processo di affermazione della signoria nello spazio pubblico attraverso l'araldica giunse a piena maturazione durante il regno di Gian Galeazzo. Le insegne del *dominus* conquistarono allora l'integralità degli spazi civici, figurando persino nell'ornamentazione delle porte urbiche, luogo in cui tradizionalmente la città manifestava la sua identità attraverso i propri emblemi e i propri santi. Sintomatico di questo cambiamento è un rilievo araldico, oggi conservato al castello Sforzesco di Milano³⁷, che si pensa provenire dal fronte esterno della porta Nuova (o porta di Milano) a Monza, distrutta nel 1839 ma documentata da un serie di incisioni e dipinti tratti da un prototipo elaborato da Giulio Cesare Bianchi nel 1771 (Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, vol. AA 46, tav. 61a, fig. 7). Nella lastra, sicuramente in origine policroma, l'arme del comune di Monza è incorniciata da due stemmi viscontei, accompagnati – e quindi individualizzati secondo il procedimento che abbiamo appena descritto – dalle iniziali di Gian Galeazzo (la sigla GZ che questi riprese dal padre Galeazzo II) e dai suoi cimieri (l'uno con le piume di pavone raccolte, l'altro col tradizionale dragone). Questi ultimi si issano da elmi coronati – attributo che non dovrà essere necessariamente posto in relazione alla nomina ducale, dal momento che Bernabò già incoronava le proprie iniziali – e sono entrambi rivolti verso l'arme del comune. Sebbene all'insegna di Monza sia conferito il posto d'onore e verso di lei guardino “per cortesia” i cimieri viscontei, il significato della composizione è inequivocabile: attraverso i suoi stemmi, il signore prendeva letteralmente la città brianzola nella sua morsa, affermando con chiarezza il proprio dominio su di essa.

Il rilievo monzese è dunque la testimonianza di un uso più spregiudicato delle composizioni araldiche che sembra connotare le manifestazioni iconiche della signoria viscontea durante l'età di Gian Galeazzo e che è forse im-

³⁶ Su quest'ultimo caso, si veda: G. Roculli, *Rilevanza storica delle raffigurazioni araldiche nel castello di Cassano d'Adda*, «Archivium Heraldicum», II, 2012, pp. 150-167: 153-154; sugli altri Ferrari 2022³, pp. 174-175.

³⁷ Sul quale si veda anche la scheda di G. A. Vergani in *Museo d'Arte Antica del castello Sforzesco: scultura lapidea*, a cura di M. T. Fiorio, C. Pirovano, Electa, Milano 2013, pp. 140-142.



7. Veduta delle mura di Monza presso la porta di Milano e parte dell'antico castello (part.).

putabile, almeno in parte, a un più diretto coinvolgimento del sovrano nella realizzazione di alcuni cantieri decorativi. È infatti il Visconti in persona a indirizzare una lettera al podestà di Bergamo, nell'agosto del 1394, per ordinarli di dipingere la sua arme inquartata con quella di Francia sul palazzo comunale, su alcune torri e sulle porte della città («ut depingere facerent super palatio Pergami et super certis turibus et portis Pergami in uno scuto ad quarterium in quo scuto deberet depingi arma regis Francie cum zilliis et arma prefati domini»)³⁸. L'ordine fu immediatamente affidato a Pecino (o Pacino) de Nova, un pittore di un certo rilievo nel panorama del tardogotico lombardo, che compì il lavoro richiesto nel settembre dello stesso anno³⁹.

³⁸ *Chronicon bergomense guelfo-ghibellinum*, in *Rerum Italicarum Scriptores* XVI-2, a cura di C. Capasso, Zanichelli, Bologna 1926-1940, p. 57.

³⁹ Posto all'origine della scuola pittorica bergamasca (da F. M. Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, 2 voll., Locatelli, Bergamo 1793, I, pp. 1-6), Pacino fu autore del progetto della croce processionale detta di Ughetto del 1386 (Bergamo, Museo e tesoro della cattedrale) ed ebbe incarico di realizzare una tavola con la *Vergine in trono* «auro, argento et variis coloribus et

L'intervento diretto di Gian Galeazzo e la velocità d'esecuzione del suo ordine trovano del resto spiegazione nel fatto che l'operazione cadeva nel vivo di quella fase di serrate trattative tra la corte milanese e quella di Francia che avrebbe finalmente permesso al Visconti di acquisire una nuova statura politica e di lasciarsi alle spalle il marchio di signore di una delle tante corti padane dell'epoca. Tale processo era iniziato nel 1360 col suo matrimonio con Isabella di Valois, figlia di Giovanni il Buono, che gli aveva consegnato il titolo di conte di Virtù e un primo legame di parentela coi sovrani di Francia. Aveva poi ripreso forza nel 1389, con l'unione della figlia Valentina con Luigi d'Orléans, fratello minore del re, foriera di alcune importanti novità nell'araldica della signoria milanese. In un primo tempo Carlo VI elargì infatti al signore di Milano, «in signum maioris benevolencie», un primo stemma inquartato con le armi piene di Francia, che il Visconti non apprezzò del tutto, dato che probabilmente stabiliva ancora una gerarchia tra le due casate nella quale la sua famiglia risultava perdente. Così, dopo aver ottenuto una prima modifica della concessione (maggio 1393), che gli assicurava il diritto di portare uno stemma inquartato con l'arme di Francia brisata da una bordura dentellata d'argento e di rosso, al termine di un nuovo trattato, che gli riconobbe il rango di alleato sostanzialmente di pari grado (gennaio 1394), Gian Galeazzo ottenne dal re francese l'uso di un terzo stemma sempre inquartato, ma con l'arme di Francia inquadrata da una doppia bordura di rosso e d'argento⁴⁰.

Dando ordine di dipingere il nuovo stemma in una città che era verosimilmente già ben fornita di insegne della famiglia milanese, Gian Galeazzo sembrava dunque interessato a mostrare ai propri sudditi lo statuto appena raggiunto di familiare delle più importanti teste coronate d'Europa, più che a imporre, ancora una volta, la sua autorità sul capoluogo orobico. L'ipotesi che l'azione del Visconti rientrasse in un piano di aggiornamento delle insegne signorili già presenti nella città pare del resto confermata dal fatto che qualche mese più tardi, nel marzo del 1395, la composizione araldica dipinta sul palazzo comunale fu a sua volta rivista, sempre su ordine del signore mila-

figuris ornatam» per la chiesa dei domenicani di Brescia, rimasta incompiuta alla sua morte nel 1403 (ivi, pp. 4-6). Su di lui si veda: *I pittori bergamaschi. Le origini*, a cura di M. Boskovits, Bolis, Bergamo 1992, pp. 303, 345-346.

⁴⁰ È lo stemma che figura sulla lettera di concessione: Parigi, Archives Nationales, JJ 145, f. 197, 27 gennaio 1394 (poi confermato il 29 gennaio 1395: Parigi, Archives Nationales, JJ 147, f. 68, sul quale cfr. J. Meurgey, *Une concession des armes de France aux Visconti*, «Nouvelle revue héraldique, historique et archéologique», XVIII, 1934, p. 97). Sull'intera vicenda si veda: L. Hablot, *Affinités héraldiques: concessions, augmentations et partages d'armoiries en Europe au Moyen Âge*, mémoire HDR, Ecole Pratique des Hautes Études, 2015, pp. 149-152.

nese. Uno stemma dell'impero fu allora aggiunto accanto a quello inquartato Francia-Visconti, o meglio prima di esso, cioè alla sua destra araldica, nella posizione dunque gerarchicamente preminente: «de mandato prelibati domini, depictus fuit una aquilla imperiallis ante suprascriptum scutum, factum ad quarterium, super dicto Palatio»⁴¹.

La nuova disposizione trovava ancora una volta giustificazione nelle mosse diplomatiche del signore di Milano, in quei mesi impegnato nelle battute finali della trattativa con l'imperatore Venceslao che gli assicurò, l'11 maggio dello stesso anno, il conferimento dell'agognato titolo ducale. Associando il proprio stemma a quello dell'impero, il signore di Milano dichiarava la propria fedeltà all'autorità che gli avrebbe infine permesso di assurgere al prestigiosissimo rango di principe dell'impero⁴². In questo caso, la disposizione di Gian Galeazzo rientrava poi senz'altro in una strategia di rappresentazione dell'autorità sovrana orchestrata e attuata su larga scala, verosimilmente partita proprio dalla sua capitale. Già il 2 gennaio 1395, il Visconti aveva infatti comunicato al podestà, al referendario, al vicario e ai dodici di provvisione di Milano di far dipingere l'arme imperiale assieme alla sua arma inquartata⁴³, indicazione nella quale dobbiamo ancora vedere un riferimento allo stemma concessogli dal re di Francia e non all'inquartato Impero-Visconti, comunemente chiamato "ducale", che sarà introdotto solo in un secondo tempo.

Varrà infatti la pena ricordare non solo che gli atti che elevarono Gian Galeazzo a duca di Milano, prima, e a conte di Pavia, poi, non furono accompagnati da concessioni araldiche, ma che il privilegio che, il 30 marzo 1397, avrebbe riconosciuto al duca e ai suoi discendenti l'uso del titolo di *dux Lombardie*, e il diritto di portare lo stemma imperiale «videlicet aquilam nigram in campo aureo, in forma qua ipsa arma serenissimi romanorum imperatores portare consueverunt aut per quarteria»⁴⁴, non è autentico⁴⁵.

⁴¹ *Chronicon bergomense* 1926-1940, p. 57

⁴² F. Cengarle, *I Visconti ed il titolo ducale: qualche riflessione*, in *La naissance du duché de Savoie (1416)*, a cura di R. Ripart, C. Guilleré, P. Vuillemin, Presses universitaires Savoie Mont Blanc, Chambéry 2020, pp. 95-105, pp. 95-105: 99.

⁴³ C. Santoro, *I registri dell'ufficio di provvisione e dell'ufficio dei sindaci sotto la dominazione Viscontea (Comune di Milano, Inventari e registri dell'Archivio civico 1)*, Castello Sforzesco, Milano 1929, p. 44, num. 223. E. Jarry, *La 'voie de fait' et l'alliance franco-milanaise (1386-1395)*, II, «Bibliothèque de l'École des Chartes», LIII, 1892, pp. 505-570: 538 invece vi vedeva già un'allusione all'inquartato impero-Visconti.

⁴⁴ «Ovvero un'aquila nera in campo d'oro, nelle forme stesse dello stemma che i serenissimi imperatori erano soliti portare, oppure inquartato (i.e. Visconti-Impero)» (traduzione a cura dell'autore).

⁴⁵ Il privilegio, conservato in Milano, Archivio di Stato, Registri ducali 2, ff. 110r-110v, è edito da: A. Buzzi, *Per la storia dello stemma del Ducato di Milano*, «Arte lombarda», LXV, 1983,

Dopo la nomina ducale, Gian Galeazzo continuò in effetti a portare lo stemma inquartato Francia-Visconti, associandolo alle armi piene familiari e a quelle dell'impero. Proprio questi vessilli compaiono, assieme ai cimieri e alle imprese del duca, nella celebre miniatura con l'*Incoronazione di Gian Galeazzo Visconti* realizzata da Anovelo da Imbonate nel *Messale dell'incoronazione* (Milano, Archivio capitolare della basilica di Sant'Ambrogio, ms. M 6, f. 8r), manoscritto che sappiamo completato nel 1400⁴⁶. Fu dunque forse solo alla morte di Gian Galeazzo, nel 1402, che il ducale entrò tra gli emblemi della signoria. Forse da indentificare negli scudetti «Ducatus Mediolani» tessuti sulle vesti dei cavalieri che precedettero il feretro di Gian Galeazzo in occasione dei suoi solenni funerali, lo stemma «cum aquilis et vipera in quarteriis» figurava sugli scudi portati da due militi che componevano il corteo di dodici dignitari incaricati di mostrare l'intera panoplia araldica ed emblematica del duca defunto, seguendone il feretro⁴⁷. Da questo momento, il ducale entrò nell'araldica viscontea: poco più tardi fu raffigurato nelle monete coniate dalla zecca milanese⁴⁸ e ancor prima, all'indomani della morte del duca, tra le bandiere dipinte da Michelino da Besozzo nella scena dell'*Incoronazione di Gian Galeazzo in Paradiso* (Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. Lat. 5888, f. 1r).

2, pp. 83-88: 85 che sembra già avanzare dubbi sull'autenticità del documento poi ribaditi da M. Roland, A. Zajic, *Illuminerte Urkunden des Mittelalters in Mitteleuropa*, «Archiv für Diplomatik, Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde», LIX, 2013, pp. 241-432: 362, nota 253; A. Gamberini, *Gian Galeazzo Visconti, duca di Milano*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 54, Roma 2000, pp. 383-391; Hablot 2015, p. 280.

⁴⁶ Sul manoscritto ambrosiano si veda almeno: M. Petoletti, *Il messale di Gian Galeazzo Visconti per S. Ambrogio* (Milano, Archivio capitolare della basilica di S. Ambrogio, M 6), «Aevum», LXXXIII, 2009, 3, pp. 629-667. Anche la bandiera «quartilata» che Ottone Mandello regge durante la cerimonia di conferimento del titolo ducale tenutasi in Sant'Ambrogio il 5 settembre 1395 dove riproduce l'inquartato Francia-Visconti: *Annales mediolanenses* 1730, cap. CLVII, col. 822.

⁴⁷ Pietro de Castelletto, *Ordo funeris Iohannis Galeatii Vicecomiti ducis Mediolani*, *ivi*, coll. 1025-1036: 1032.

⁴⁸ Solo con Giovanni Maria Visconti l'inquartato impero-Visconti entra nelle monete milanesi, a partire dall'emissione dell'ottino tra il 1408 e il 1412: M. Bazzini, A. Toffanin, *La zecca di Milano. Da Giovanni Maria Visconti (1402-1412) a Gian Carlo e Estore Visconti (1412)* (Bollettino di Numismatica online. Materiali, 30), Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2015, p. 75, num. 815 e segg.; Gian Galeazzo e, almeno inizialmente, il figlio Giovanni Maria, impiegarono invece l'inquartato Francia-Visconti anche nei rispettivi sigilli: G. Roculli, *L'araldica della Dominazione francese nel Ducato di Milano*, «Archives héraldiques suisses», 2014, pp. 61-75: 63, nota 6.

Conclusioni

Gli stemmi realizzati per ordine di Gian Galeazzo sul Broletto di Milano, come quelli fatti dipingere sul palazzo comunale di Bergamo, sono scomparsi senza lasciare traccia. È possibile però che fossero ancora visibili quando, nel 1469, l'architetto cremonese Bartolomeo Gadio fu incaricato da Galeazzo Maria Sforza di censire le insegne a quel tempo visibili sui prospetti del Broletto Nuovo. Gadio ricorda infatti che, mentre il muro rivolto verso la loggia degli Osii portava gli stemmi e le imprese di Filippo Maria Visconti, quello opposto era ornato, nella parte superiore, da diverse insegne araldiche di uguali dimensioni, definite «tutte [...] molto vecchie», e probabilmente frutto di aggiunte successive, come lascia intendere la presenza di due campi già preparati per ricevere emblemi poi non eseguiti (o forse già rimossi). Al centro si trovava l'aquila dell'impero accompagnata, a sinistra e a destra, da due arme inquartate, di cui solo una, con l'inquartato Francia-Visconti, era ancora visibile, mentre «un bissoni in uno schudo» chiudeva la serie⁴⁹.

Gli effetti della campagna araldica commissionata da Gian Galeazzo Visconti, estesa a tutte le terre a lui sottoposte e modulata in funzione delle circostanze e dei riconoscimenti ottenuti, sono però ancora visibili nelle pitture che ornano il prospetto esterno di porta Dieda a Bassano (*post* 1394). Nel primo strato di un complesso palinsesto araldico per il resto di età veneziana, sono raffigurate le stesse insegne che il Visconti aveva ordinato di raffigurare sul palazzo comunale di Bergamo, con lo stemma imperiale che “precede” l'insegna viscontea inquartata con l'arme di Francia. Abbiamo così la prova di come la biscia viscontea, timidamente affacciata nello spazio pubblico all'inizio del Trecento, allo scadere del secolo avesse ormai definitivamente conquistato anche il cuore stesso delle città sottoposte, rivestendo, nelle sue diverse configurazioni, le pareti di quegli spazi solo un secolo prima esclusivamente destinati alla rappresentazione delle istituzioni civiche e dei loro rappresentanti.

⁴⁹ F. M. Vaglianti, *Il Principe e il partito della Fortuna. Esempi di rinnovamento urbanistico nella Milano sforzesca*, in *Libri, e altro. Nel passato e nel presente*, a cura di G. G. Merlo, Mondadori, Milano 2006, pp. 465-486: 465-467, 484-486.

Letizia Barozzi

Battaglia di Lupi e di Orsi.

Nuove interpretazioni per il ciclo profano di castello Avogadro a Zanano di Valletrompia

RIASSUNTO: Entro la prima metà del XV secolo, le pareti della sala della torre del palazzo della famiglia Avogadro, a Zanano, vennero ornate da una serie di affreschi, tra cui spicca una singolare rappresentazione di carattere profano: uno scontro armato tra fiere al di fuori di una città munita. Il soggetto, finora mai individuato, è da ricondursi alla *Catomiomachia* del poeta bizantino Teodoro Prodromo, una rappresentazione diffusa nell'arco alpino, qui reinterpretata in chiave politica: il terribile assedio di Brescia del 1438, da parte delle truppe milanesi capitanate da Niccolò Piccinino.

ABSTRACT: By the first half of the 15th century, the walls of the tower room in the Avogadro family palace in Zanano were adorned with a series of frescoes. Among these, a noteworthy representation of a secular nature stands out: a fierce armed clash between wild animals outside a fortified city. The subject, previously unidentified, can be traced back to the *Catomiomachia* of the Byzantine poet Theodore Prodromos, a depiction widely circulated in the Alpine region. In this context, the fresco takes on a political connotation, representing the significant siege of Brescia in 1438 by the Milanese troops under the command of Niccolò Piccinino.

La sala della torre di palazzo Avogadro a Zanano, nel cuore della Valtrompia, costituisce il nucleo più antico di una delle più importanti dimore valligiane, appartenuta alla famiglia signorile degli Avogadro (fig. 1). La sala conserva ancora al suo interno buona parte della sua decorazione ad affresco: un siste-

* Questo intervento è da considerarsi come completamento dell'incontro tenuto nel 2013 all'Ateneo di Brescia, incentrato su uno degli affreschi di palazzo Avogadro a Zanano, e nasce dal confronto costante con Enrico Valseriati, il cui studio biografico sulla figura di Pietro Avogadro è stato fondamentale ai fini di questa ricerca. I miei ringraziamenti vanno anche a Fabrizio Pagnoni, Vittoria Camelliti, Franco Benucci, Marcello Beato e Dario De Cristofaro per gli utilissimi riscontri avuti. Un ultimo ringraziamento va a Stefano Soggetti, che con la sua conoscenza di Sarezzo e del suo territorio ha saputo indirizzare al meglio quelle che, altrimenti, non sarebbero rimaste che semplici intuizioni.



1. Zanano, *Castello Avogadro*, veduta dell'esterno.

ma decorativo aniconico, caratterizzato da semplici losanghe bianche e nere domina lo sfondo delle pareti meridionale e occidentale. Sulla parete nord la decorazione geometrica si fa più complessa, con rombi a finto marmo azzurri, gialli e rossi, decorati al centro da un elegante rosone. La decorazione aniconica si interrompe sulle pareti nord ed est per lasciare spazio a due riquadri di soggetti differenti: una *Madonna in trono col Bambino, santi e committenti* (figg. 2, 5), e un episodio di carattere narrativo, un combattimento tra fiere sullo sfondo di un paesaggio montuoso (figg. 3-4).

Il riquadro sacro, generalmente attribuito ad un maestro bembesco e datato al secondo quarto del XV secolo¹, mostra al centro la Vergine in trono con

¹ Per i Bembo a Brescia: L. P. Gnaccolini, *Sulle tracce dei Bembo a Brescia*, in *La pittura e la miniatura del Quattrocento a Brescia*, atti della giornata di studi (Brescia, Università Cattolica, 16 novembre 1999) a cura di M. Rossi, Vita e Pensiero, Milano 2001, pp. 35-59; P. Castellini, *I Bembo tra Brescia e Cremona*, in *Lombardia gotica e tardogotica. Arte e architettura*, a cura di M. Rossi, Banco di Brescia, Milano 2005, pp. 276-287; M. Tanzi, *Brescia alla metà del Quattrocento*, in *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento*, catalogo della mostra (Brescia, Museo Civico di Santa Giulia, 3 marzo - 30 giugno 2002) a cura di G. Agosti, Skira, Milano 2002, pp. 79-81. A questi, si aggiungono alcuni contributi su specifici casi di studio bresciani, in particolare: P. Castellini, *Gli affreschi quattrocenteschi di Santa Maria del Carmine. Dai Bembo a Vincenzo Foppa*,



2. Anonimo, *Affreschi della parete nord*. Zanano, sala della torre di castello Avogadro.



3. Anonimo, *Affreschi della parete est*. Zanano, sala della torre di castello Avogadro.

il Bambino, a cui due santi presentano sette fedeli, disposti in un gruppo di quattro da un lato e tre dall'altro, inginocchiati in atto di preghiera².

Associazione chiesa del Carmine, Brescia 2014, pp. 23-27. Per la chiesa di Santa Maria del Carmine: P. Bettoni, *Due volti per un unico sant'Antonio. Gli affreschi della chiesa cittadina dell'Ordine di Vienne, gli strappi della Pinacoteca Tosio Martinengo e alcuni dipinti "bembeschi" tra le città di Brescia e Cremona*, «Civiltà Bresciana», I, 2018, pp. 83-103.

² L. Barozzi, *Un affresco sacro al Palazzo Avogadro di Zanano. Proposte per un'indagine iconografica*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia», CCXII, 2018, pp. 339-349.



4. Maestro anonimo, *Catomiomachia*, terzo quarto del XV secolo. Zanano, sala della torre di castello Avogadro.

Ma ad attirare maggiormente l'attenzione di studiosi e storici locali è stata indubbiamente l'enigmatica scena narrativa della parete di destra (fig. 4, tav. IX): in un paesaggio montuoso, due eserciti di animali, di colore contrapposto, bianco e nero, ingaggiano battaglia. Sulla destra, una schiera di colore più scuro, dal muso appuntito, sortisce armata da una città fortificata, per affrontare gli avversari, dal muso più schiacciato e di colore più chiaro. Sullo sfondo, si consumano episodi secondari, ma di grandissima vivacità e ricchezza di particolari: le fiere si avvalgono di ordigni bellici delle più varie forme, con cui ingaggiano piccole scaramucce tra rupi e avvallamenti.

Il primo ad occuparsi della pittura fu Gaetano Panazza, scrivendo che «al Trentino potrebbe riportarci l'affresco rusticano di Palazzo Avogadro a Ponte Zanano, ma non meno interessante per quella visione di colli brulli cosparsi di castelli e di abeti, animato da orsi neri e orsi bruni che, ora con scudi, ora con lance, si esercitano alla lotta, ora escono dalla città preceduti da stendardo gigliato»³. Giancarlo Piovanelli, riprendendo la descrizione fornita

³ G. Panazza, *La pittura a Brescia nella prima metà del Quattrocento*, in *Storia di Brescia. II. La dominazione veneta (1426-1575)*, Banca S. Paolo, Brescia 1963, I, p. 897.



5. Maestro bembesco, *Madonna in trono con Bambino, sant'Antonio Abate, santa e committenti*, secondo quarto del XV secolo, Zanano, sala della torre di castello Avogadro.

da Panazza, interpretò l'affresco come combattimento di orsi, ma la lotta tra fiere è stata poi definita all'unanimità dalla letteratura come *Battaglia di lupi e di orsi*: appariva infatti evidente che ad essere schierati l'uno contro l'altro fossero due specie diverse di animali.

Roberto Simoni lesse l'immagine come una vera e propria «rievocazione, in forma allegorica, di un episodio realmente accaduto in Valtrompia al tempo delle lotte fra Guelfi e Ghibellini»⁴, uno scontro capeggiato da un

⁴ M. Simoni, *Per le contrade di Sarezza. Storia di un territorio e della sua gente dalle origini al 1900*, Grafo, Brescia 2001, p. 56.

esponente della famiglia Avogadro, così identificato a causa del giglio che si scorge sul vessillo recato dall'animale che capeggia la schiera delle fiere di colore nero. Simoni riconobbe, inoltre, una vera e propria corrispondenza tra il paesaggio dell'affresco e quello triumplino, individuando nella fortificazione sulla destra la fortezza guelfa di Testaforte e nel castello in secondo piano una seconda fortezza, ubicata a Gardone Valtrompia⁵.

Anche Sandro Guerrini diede dell'affresco un'interpretazione politica, cogliendo un'allusione ai conflitti che precedettero l'instaurarsi del dominio veneziano nel territorio bresciano, identificando gli orsi bianchi con i Visconti e gli orsi neri con i Marcheschi⁶. Stefano Soggetti, riprendendo la lettura data da Simoni, riallacciò il dipinto ad altri episodi che coinvolsero Brescia e il suo territorio nei primi decenni del Quattrocento, in particolare la presa della città da parte di Pandolfo Malatesta, o la guerra che, nel 1426, aveva portato alla conquista del territorio da parte della Repubblica veneta, con conseguenze importanti per la famiglia Avogadro, proprietaria del castello di Zanano⁷.

Le ipotesi di lettura politica, pur affascinanti e convincenti, non spiegavano, tuttavia, la scelta di uno scontro armato tra animali per illustrare un episodio della storia politica locale. L'affresco sembra, piuttosto, richiamarsi ad una sfera semantica diversa, letteraria. Una scelta non inusuale e, anzi, assolutamente consona al decoro di una dimora signorile, come dimostrano moltissimi cicli pittorici profani giunti sino a noi. Tralascio di approfondire gli esempi più famosi, come il grande affresco di Pisanello che decora la sala del palazzo Ducale di Mantova, con la rappresentazione del torneo alla corte del Re Brangoire e le *Storie di Bohort*, soggetto tratto dal *Lancelot en prose*⁸, o la decorazione della sala Baronale del castello della Manta⁹. Basti solo pensare ad un caso geograficamente prossimo, che è stato di fondamentale importan-

⁵ *Ibidem*.

⁶ S. Guerrini, *Guida artistica*, in *Per le contrade di Sarezzo* 2001, p. 257.

⁷ S. Soggetti, *L'affresco del Palazzo Avogadro di Zanano*, in *Sarezzo nella storia*, Comune di Sarezzo, Sarezzo 2008, pp. 154-158.

⁸ Sull'affresco si vedano almeno: M. Villani, *Il Pisanello e il ciclo arturiano*, in *Lombardia gotica e tardogotica: arte e architettura*, a cura di M. Rossi, Gruppo Banca Lombarda, Milano 2005, p. 305; S. L'Occaso, *Pittura a Mantova nel Quattrocento*, Il Rio, Mantova 2019, pp. 35-44; *Pisanello il tumulto del mondo*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, 7 ottobre 2022 - 8 gennaio 2023) a cura di S. L'Occaso, G. Marocchi, M. Zurla, Electa, Milano 2022.

⁹ R. Passoni, *La fortuna critica moderna degli affreschi della sala baronale*, in *Le arti alla Manta. Il castello e l'antica parrocchiale*, a cura di G. Carità, Galatea, Torino 1992, pp. 83-93; E. Ragusa, *Fortuna degli affreschi della Manta*, in *La sala baronale del castello della Manta*, a cura di G. Romano, Olivetti, Milano 1992, pp. 73-80; L. Debernardi, *Lo specchio della famiglia. Cultura figurativa e letteraria al Castello della Manta*, Viella, Roma 2019, in particolare pp. 5-42.

za per ricondurre l'affresco di Zanano ad una più corretta interpretazione: si tratta dei frammenti molto rovinati, genericamente datati alla seconda metà del XIV secolo, oggi custoditi presso la Pinacoteca Tosio Martinengo, ma un tempo parte della decorazione di casa Caffi-Vezzoli di Gorzone, appartenuta ad un ramo cadetto della famiglia Federici¹⁰ (fig. 6). Il soggetto di questi affreschi, inizialmente interpretato come *Storie di Carlo Magno*¹¹, e quindi legato alla leggendaria discesa di Carlo Magno in Valle Camonica, è stato più recentemente collegato da Pierfabio Panazza al manoscritto del Guiron le Courtois, realizzato tra 1370 e 1380 in ambito milanese (oggi custodito a Parigi, BNF, ms. NAF 5243)¹².

Una decorazione ispirata al ciclo arturiano è assolutamente consona alla natura cortese di quella che, un tempo, era la dimora dei nobili Federici di Gorzone, che forse vollero celebrare una circostanza particolarmente importante per la famiglia, come un legame matrimoniale, con la realizzazione del ciclo dipinto che, a prescindere dalla corretta identificazione del soggetto, resta una delle rare testimonianze di pittura profana in territorio bresciano.

Anche a Zanano, sia il carattere simbolico dell'affresco, che pare rimandare ad una dimensione legata alle favole di Esopo, sia la costruzione della

¹⁰ P. Panazza, *Il ciclo affrescato di Gorzone*, in *La leggenda di Carlo Magno nel cuore delle Alpi*. Atti del convegno (Breno, palazzo della Cultura, 28 maggio 2011) a cura di G. Azzoni, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012, pp. 227-253; *Pinacoteca Tosio Martinengo*, 2 voll. *Quattrocento e Cinquecento*, a cura di M. Bona Castellotti, E. Lucchesi Ragni, Marsilio, Venezia 2014, I, pp. 66-69, cat. 31a-f (schede a cura di P. Panazza).

¹¹ «In un portico del sig. Christofolo Federici si veggono in dieci partimenti Historiati questi trattati della Donzella col Re Carlo, e col Duca Lamdesio, ch'altri attribuiscono ad Alessandro secondo Imperatore e se fosse vero il racconto del detto Cèlere, ch'hall'ora il Re Carlo donasse in Feudo la Valle a questa Donzella che fatta Monica in Brescia, diede alla stessa valle il nome di Ca Monica, come al Monastero di S. Giulia il Ius Patronato della Chiesa Parrocchiale di Piano da lei eretta, il pennello havrebbe con la vivezza de suoi colori fatto la parte propria d'Historiante». Queste le parole di padre Gregorio Brunelli (G. Brunelli, *Curiosj Trattenimenti Contenenti Ragguagli Sacri e Profani de' Popoli Camuni*, Giuseppe Tramortin, Venezia 1698, p. 307) per descrivere la decorazione di casa Caffi-Vezzoli, un tempo castello dei Federici di Gorzone: da questa descrizione nacque la tradizione che lega il ciclo alle vicende di Carlo Magno in Valcamonica. A. Bertolini, G. Panazza, *Arte in Val Camonica. Monumenti e opere*, 2 voll., Vannini, Brescia 1984, II, pp. 381-385). Sempre sul ciclo, si vedano anche: E. Volontè, *Il ciclo di affreschi provenienti da Gorzone e la famiglia Federici in Valcamonica*, tesi di laurea, relatrice Francesca Flores d'Arcais, Università degli Studi di Verona, a.a. 1991-1992; P. Ferrari, *Brescia*, in *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Electa, Milano 1993, pp. 258-259.

¹² Tuttavia più recentemente lo studioso, riprendendo in esame gli affreschi di Gorzone, ritiene che «né la proposta tradizionale, legata alla leggenda di Carlo Magno, né quella intesa a ricollegarle al ciclo arturiano paiono essere pienamente soddisfacenti». P. Panazza in *La città del Leone. Brescia nell'età dei comuni e delle signorie*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 29 ottobre 2022 - 29 gennaio 2023) a cura di M. Ferrari, F. Pagnoni, Skira, Milano 2022, pp. 243-244, cat. 56a e 56b.



6. Maestro anonimo, *Storie cavalleresche*, seconda metà del XIV secolo. Già Gorzone, casa Caffi-Vezzoli, ora Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo.

scena, concepita come la rappresentazione in scala maggiore di una miniatura o di una incisione, rimandano alla sfera della letteratura e dell'illustrazione libraria. Seguendo questa pista, chi scrive aveva in un primo momento ricollegato l'affresco di Zanano al famoso *Roman de Renart*¹³, nato dall'unione di diversi racconti in lingua volgare francese, aventi per protagonista Renardo la Volpe e altri animali¹⁴, e, in particolare all'episodio dell'assedio del castello di

¹³ Barozzi 2018, pp. 348-349.

¹⁴ R. Varty, *Reynard the Fox*, Leicester 1967; Id., *À la recherche du "Roman de Renart"*, Lochee, New Alith 1988-1991. Un episodio in particolare del *Roman de Renart* poteva prestarsi particolarmente all'interpretazione dell'affresco zananese: l'assedio della rocca di Malpertuis, il castello di Malpertugio in cui Renard si barriera in seguito al conflitto con il re Noble.

Malpertugio, dove Renart si rifugia e che verrà messo sotto assedio dal leone Nobile. Tale interpretazione, tuttavia, non si mostrava abbastanza convincente, per una serie di incongruenze con il racconto originale: la ricerca è dunque proseguita, nell'intento di individuare un soggetto che presentasse riscontri iconografici più stringenti con l'affresco della *Battaglia* di Zanano.

La *Catomiomachia*, di Teodoro Prodromo, poeta bizantino del XII secolo, è un poema epico burlesco, modellato sulla *Batracomiomachia* pseudo-omerica e incentrato sulla battaglia di gatti contro topi¹⁵. La trama è semplice: l'esercito dei topi muove guerra ad una gatta, la quale però non perirà a causa del valore degli avversari, bensì accidentalmente, in seguito alla caduta di una trave da un tetto. La *Catomiomachia* conobbe una discreta diffusione, come è stato dimostrato dal recente studio di Luigi Ferreri sulla sua tradizione manoscritta¹⁶. Dagli esemplari presi in esame¹⁷, non risulta tuttavia che la parte testuale fosse accompagnata da raffigurazioni: pur ricchissimi e importanti dal punto di vista filologico, i manoscritti non consentono di rintracciare possibili modelli per l'affresco zananese. Tuttavia, la tradizione iconografica della *Catomiomachia* ha lasciato traccia nell'arco alpino: ne troviamo testimonianza in due contesti profondamente differenti, all'interno del ciclo di affreschi della Johanneskapelle di Pürg, in Stiria, e nelle sale del castel Moos-Schulthaus ad Appiano sulla Strada del Vino (BZ).

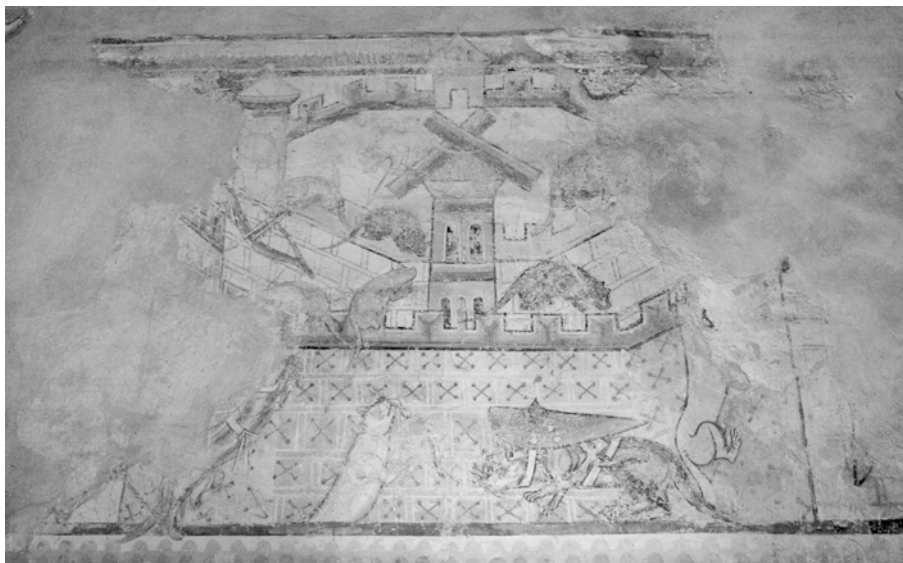
Gli affreschi della Johanneskapelle sono stati ricondotti alla committenza del margravio Ottokar III (1125-1164) e datati al terzo quarto del XII secolo¹⁸. L'episodio della lotta tra gatti e topi occupa un riquadro della parete occidentale, sulla destra appena passato l'ingresso (fig. 7). La rappresentazione è vivacissima, il castello presenta quattro torri, di cui la principale, al centro delle mura, è strutturata su due piani. Si distinguono nove topi, di color nero o giallo, mentre

¹⁵ R. Romano, *La satira bizantina nei secoli XI e XV*, UTET, Torino 1999.

¹⁶ L. Ferreri, *La tradizione manoscritta della Catomiomachia di Teodoro Prodromo. Testo, traduzione e apparato delle varianti in appendice*, EUT, Trieste 2012.

¹⁷ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Pal. gr. 7; Oxford, Bodleian Library, Barocci 64, cart., (copiato da Andrea Dono, seconda metà del XV - prima metà XVI secolo) manoscritto composito (contiene la *Catomiomachia* di Teodoro Prodromo, la *Batracomiomachia*, le *Sentenze dello Pseudo-Focilide*, *l'Ero e Leandro* di Museo); Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, ms. II C 37, cart., XIV/XV secoli, manoscritto composito (contiene, oltre alla *Galeomiomachia*, opere di Giovanni Damasceno, Cosma di Gerusalemme e Manuele Moscopulo); Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. gr. 2782 A, XVI sec.; London, British Library, ms. Harley 5664, XVI secolo; Agen, Bibliothèque Municipale, ms. 20, XVI secolo.

¹⁸ Sulla *Galeomiomachia* di Pürg: I. Weiler, *Der Katzen-Mäuse-Krieg in der Johanneskapelle auf der Pürgg*, «Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark», LXI, 1970, pp. 71-83; O. Baur, *Bestiarium Humanum. Mensch-Tier-Vergleich in der Kunst und Karikatur*, Heinz Moos, München 1974, pp. 23-26.



7. Anonimo, *Catomiomachia*, terzo quarto del XII secolo. Pürg, Johanneskapelle.

i gatti si presentano di colore nero o bianco. Il gatto in primo piano si acquatta, difendendosi dai dardi scagliati dai topi, armati di archi e frecce, con uno scudo rosso posto sulla schiena, mentre altri gatti tentano la scalata della cinta muraria. Un aspetto interessante riguarda la posizione dei gatti e dei topi rispetto alla fortezza: qui, come a palazzo Avogadro, discostandosi dal racconto originale di Teodoro Prodromo, sono i topi a detenere il controllo del castello, mentre i gatti attaccano le mura.

Da un primo confronto con l'affresco di Zanano, appare subito evidente come la vicenda della *Catomiomachia* venisse riadattata a seconda del contesto, seguendo le esigenze della committenza: nella Johanneskapelle di Pürgg, la battaglia dei gatti e dei topi ben si presta a divenire una metafora della lotta tra il bene e il male. Il soggetto ricompare in castel Moos-Schulthaus ad Appiano sulla Strada del Vino, come parte di una serie di affreschi profani che conta episodi di soggetto diverso¹⁹: qui, a differenza di Pürgg, sono i topi a

¹⁹ M. Beato, *Profane Wandmalerei im Raum Bozen um 1400. Mit einem Katalog der profanen Wandgemälde des Mittelalters im historischen Tirol*, arthistoricum.net, Heidelberg 2022, scheda 46, pp. 296-298, con relativa bibliografia. Ringrazio molto Marcello Beato per avermi permesso di consultare il suo lavoro ancora prima della pubblicazione.

sgominare i gatti e a prevalere su di loro ed è un unico gatto, ritratto in veste di re, a dominare il castello. In questo contesto, la lotta impari tra gatti e topi si riallaccia alla metafora popolare del mondo alla rovescia e del dominio dei deboli sui forti, ed è interessante notare che un possibile modello è stato rintracciato in xilografie di area basso renana, databili alla seconda metà del XV secolo²⁰, come la *Krieg der Mäuse gegen die Katzen* delle collezioni del castello Friedenstein di Gotha, in Turingia²¹.

Anche il soggetto dell'affresco di palazzo Avogadro potrebbe, dunque, riallacciarsi alla *Catomiomachia* di Teodoro Prodromo, e, in particolare, ad una xilografia o un'illustrazione miniata da essa derivata, di cui proponeva una propria chiave di lettura. Bisogna inoltre registrare, nell'affresco zananese, la presenza di alcuni rilevanti particolari, a partire dalla struttura fortificata da cui fuoriescono quello che ora possiamo identificare con certezza come l'esercito dei topi: in questa è stata riconosciuta dalla critica una delle fortezze presenti in Valtrompia, il castello di Testaforte. Ma ad un più attento esame appare evidente che si tratti, piuttosto, della rappresentazione di una città, come già suggerito da Panazza²² e da Soggetti²³: da un'alta cinta di mura merlate, scandite da torri, si scorgono una serie di edifici, tra cui spiccano un campanile e una cupola. Una rappresentazione simile di Brescia è presente sul sigillo grande del Comune, dove la città è identificata dalla cinta di mura merlate, scandite da torri, e, soprattutto, da una cupola di grandi dimensioni impostata su un alto tamburo, una rappresentazione che, come è stato ipotizzato, potrebbe alludere alla cattedrale di Santa Maria²⁴.

Quale fu l'occasione che spinse la committenza a far realizzare i dipinti della sala della torre? Esaminando le pitture, emerge che la fascia decorativa di colore giallo, caratterizzata da un motivo semplice a stampigliatura²⁵, che

²⁰ *Ivi*, p. 297.

²¹ *Krieg der Mäuse gegen die Katzen*, castello Friedenstein, Kupferstichkabinett, inv. n. 40, 41, 1475-1500 ca.; B. Schäfer, U. Eydinger, M. Rekow, *Fliegende Blätter. Die Sammlung der Einblattholzschritte des 15. und 16. Jahrhunderts der Stiftung Schloss Friedenstein Gotha*, II, Arnoldische art Publishers, Stuttgart 2016, p. 422, cat. 375.

²² Panazza 1963, p. 897.

²³ Soggetti 2008, p. 155.

²⁴ *La città del Leone* 2022, pp. 170-171, cat. 17a.

²⁵ Una fascia decorativa assai simile, ma non identica, si registra in un importante contesto triumplino, che sorge in una posizione geograficamente non distante dal castello di Zanano: si tratta della cappella di San Domenico, presso la chiesa di S. Filastrio, a Tavernole sul Mella, dove incornicia i riquadri della *Madonna in trono col Bambino* e del *S. Sebastiano*. Un decoro assai simile compare anche nell'affresco con la *Madonna in trono e san Giovanni Battista* dell'antica pieve di S. Giorgio a Inzino, attribuibile allo stesso maestro delle opere di S. Domenico, un frescante diverso

corre al di sopra delle pareti est e nord, accomuna tanto il riquadro della *Madonna in trono col Bambino* quanto la *Battaglia*. Inoltre, dalla stratificazione degli intonaci appare evidente che lo strato dell'affresco profano si sovrappone al motivo a losanghe, che, dunque, doveva essere più antico. I due affreschi sarebbero quindi parte di un'unica campagna decorativa, o eseguiti a poca distanza di tempo²⁶ e dunque, assai probabilmente, legati alla stessa circostanza: occorre, quindi, tornare sull'analisi dell'affresco sacro della sala della torre, un'immagine la cui lettura iconografica può aiutare a rintracciare le premesse storiche della decorazione nella sua interezza, indispensabili per ricostruire il complesso quadro d'insieme (fig. 5). Si tratta chiaramente di una scena di *commendatio animae*, in cui due gruppi di fedeli, suddivisi per sesso e disposti a destra e a sinistra del trono della Vergine, ne invocano l'intercessione. La Vergine, a sua volta, si rivolge al Bambino, secondo lo schema iconografico assai diffuso della scala salvifica, che prevedeva l'intercessione richiesta dai fedeli alla Vergine, dalla Vergine al Figlio e dal Figlio al Padre, risalendo i gradini della Salvezza, secondo la gerarchia dei personaggi sacri. Il Bambino leva la mano in direzione di un angolo di cielo minaccioso, da cui piovono numerosi dardi, uno dei quali è trattenuto dalla mano della santa sulla sinistra della rappresentazione: la freccia rimanda chiaramente alla sfera della morte improvvisa e, in particolare della pestilenza²⁷. Un interessante termine di confronto per il gesto espresso nell'affresco zananese è costituito da una tavola pisana, ascrivibile alla prima metà del XV secolo, oggi custodita

rispetto a quelli, molto più eletti, che decorano la volta con *Evangelisti e santi dell'Ordine domenicano* e le pareti con *Storie di san Domenico*: la data 1478, che corredata l'affresco di Inzino, dimostra l'attardarsi degli stilemi bembeschi nel territorio valligiano. Per la cappella di S. Domenico si rimanda a: V. Terraroli, *Brescia*, in *La pittura in Lombardia. II. Il Quattrocento*, Electa, Milano 1993, pp. 219-220; B. D'Attoma, *San Filastrio a Tavernole*, in *Gli antichi originari. Cimmo e Tavernole: la storia, la comunità, l'arte, il paesaggio*, Comunità Montana di Valle Trompia, Gardone Valtrompia 2018, pp. 126-163. Per la chiesa di S. Giorgio a Inzino: C. Sabatti, *La pieve di S. Giorgio a Inzino*, Batan, Inzino 2013.

²⁶ Chi scrive ritiene però che siano frutto dell'intervento di due maestri differenti.

²⁷ Il motivo della morte come punizione divina per mano di arcieri è presente tanto nell'*epos* omerico (*Iliade*, I, 43 sgg.) in passi veterotestamentari (*Deuteronomio* 32, 23; *Salmo* 7, 14; *Ezechiele* 5, 16), ritorna nell'iconografia medievale in diverse rappresentazioni iconografiche, come quella del *Cristo Inato* (M. Meiss, *Pittura a Firenze e Siena dopo la morte nera. Arte, religione e società alla metà del Trecento*, Einaudi, Torino, 1982), o della *Madonna della Misericordia* (T. Castaldi, *La Madonna della misericordia. L'iconografia della Madonna della Misericordia e della Madonna delle frecce nell'arte di Bologna e della Romagna di Tre e Quattrocento*, La Mandragora, Imola 2011), a cui si aggiungono i santi martirizzati con dardi, come Sebastiano o Cristoforo (A. Henning, *Il san Sebastiano di Antonello da Messina a Dresda. Iconografia e restauro*, in *Antonello da Messina*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 18 marzo - 25 giugno 2006) a cura di M. Lucco, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006, pp. 75-89: 76-78).

nella chiesa di San Nicola di Bari, in cui il santo è ritratto nell'atto di proteggere la città di Pisa trattenendo una pioggia di frecce²⁸.

Alla sfera della pestilenza rimanda anche la figura del santo sulla destra, da una parte della letteratura identificato come san Martino vescovo, dedicatario della chiesa antistante il palazzo²⁹, ma che è invece sant'Antonio Abate, come provano l'abbigliamento e il piccolo maialino che lo accompagna³⁰, santo invocato anche contro l'*ignis sacer*, termine con cui era identificata una serie di malattie di origine sconosciuta ma raggruppate nel grande insieme delle pestilenze³¹. Occorre, dunque, domandarsi cosa leghi l'immagine della *Bat-taglia* ad una rappresentazione che presenta tutte le caratteristiche di *ex voto* o di preghiera di intercessione per un'epidemia.

Una cronologia certa degli affreschi aiuterebbe moltissimo a stabilire a quale circostanza essi erano legati, ma l'iscrizione al di sopra del riquadro sacro, che doveva comprendere anche la data, è oggi praticamente illeggibile. L'attribuzione del riquadro sacro alla scuola dei Bembo, operante nella cappella di S. Domenico in S. Filastrio a Tavernole, in base alla datazione ipotizzata dagli studi sul ciclo affrescato di quest'ultima³², ci consente di considerare plausibile una datazione nel secondo quarto del XV secolo. Sulle basi fin qui profilate, in mancanza di ulteriori dati e, soprattutto, di una documentazione relativa al palazzo e alla committenza del ciclo, è possibile solo rimanere nel campo delle ipotesi: sappiamo che il castello era di pertinenza di un esponente della famiglia Avogadro, Pietro Avogadro, personaggio di spicco, che svolse un ruolo importantissimo nelle vicende bresciane della prima metà del XV secolo³³. Dalla biografia del condottiero emerge il suo legame

²⁸ Sulla tavola: V. Camelliti, *Devozione e conservazione. Culto dei santi e identità civica a Pisa tra Trecento e Quattrocento*, in *Municipalia. Storia della tutela. Patrimonio artistico e identità cittadina: Pisa e Forlì (sec. XIV-XVIII)*, Edizioni ETS, Pisa 2010, p. 13; Ead., *Artisti e committenti a Pisa, XIII-XV secolo. Storie di stemmi, immagini, devozioni e potere*, Edizioni ETS, Pisa 2020, p. 145.

²⁹ Simoni 2001, p. 56, ripreso anche da Galliano Brunello (G. Brunello, *Gli Avogadro*, Comitato Culturale Noboli, Sarezzo 2011, p. 46).

³⁰ Barozzi 2013, p. 343. Sull'iconografia di sant'Antonio Abate: L. Fenelli, *Il Tau, il fuoco, il maiale. I canonici regolari di Sant'Antonio Abate tra assistenza e devozione*, Fondazione centro italiano di studi sull'alto medioevo, Spoleto 2006; Id., *Dall'eremo alla stalla. Storia di sant'Antonio Abate e del suo culto*, Laterza, Roma-Bari 2011.

³¹ Fenelli 2006, p. 38.

³² Terraroli 1993, p. 220; D'Attoma 2018, pp. 147-148.

³³ Alla figura di Pietro Avogadro è stata dedicata un'importante giornata di studi, svoltasi presso l'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Brescia il 3 giugno 2011. Si rimanda, in particolare, al contributo di Enrico Valseriati: E. Valseriati, *Ascesa politica e vita privata di Pietro Avogadro*, in «*El patron di tanta alta ventura*»: *Pietro Avogadro tra Pandolfo Malatesta e la dedizione di Brescia a Venezia*, atti della giornata di studi (Brescia, Ateneo di Brescia, 3 giugno 2011) a cura di S. Signa-

con Pandolfo Malatesta, signore di Brescia tra il 1404 e il 1421³⁴, il quale, per la necessità di maggior controllo del territorio, concesse ai *milites* guelfi Galvano della Nozza e Pietro Avogadro rispettivamente alcuni territori della Val Sabbia e della Val Trompia, assegnando a Pietro e ai suoi eredi maschi il feudo di Polaveno³⁵. Il sito nevralgico, in quanto posto a collegamento tra la valle e il Lago di Iseo, andava quindi ad aggiungersi alla sua dimora stabile, ossia il castello di Zanano, dove egli è registrato, nell'estimo del 1416, con il fratello Giovanni³⁶. Successivamente lo troviamo al servizio della Repubblica di Venezia e sempre contro i Visconti.

Alla figura di Pietro Avogadro è legato un episodio assai noto della storia civile di Brescia: l'assedio a cui la città venne sottoposta nel 1438 dalle truppe milanesi capitanate da Niccolò Piccinino³⁷. Di quel terribile momento più volte le cronache, nel riportare le miserevoli condizioni della popolazione, insistono nel definirla in trappola e costretta a nutrirsi di topi: la cronaca di un testimone oculare di quei fatti, Cristoforo Soldo, riporta la situazione di enorme difficoltà vissuta dai bresciani nel marzo 1439 per la carestia tanto che «la gente non viveva quasi senon de herbe silvatiche, de lumage, de carne de cavalli. E anchora fu de quelli che manzo de li cani e deli sorzi e de altre cose triste»³⁸.

roli, E. Valseriati, Torre d'Ercole, Brescia 2013, pp. 3-61. Si veda anche E. Valseriati, *Avogadro di Brescia*, in *La signoria rurale nell'Italia del tardo medioevo. 5. Censimento e quadri regionali*, a cura di Federico Del Tredici, Universitalia, Roma 2021, pp. 297-303.

³⁴ Sulla signoria di Pandolfo a Brescia: A. Falcioni, *Brescia*, in *Gentile da Fabriano. Studi e ricerche*, a cura di A. De Marchi, L. Laureati, L. Mochi Onori, Electa, Milano 2006, pp. 116-120; P. Mainoni, *Dinamiche economiche a Brescia e a Bergamo nel primo Quattrocento*, in *Nell'età di Pandolfo: signore a Bergamo, Brescia e Fano agli inizi del Quattrocento*, a cura di G. Chittolini, E. Conti, M. N. Covini, Morcelliana, Brescia 2012, pp. 325-369; G. Bonfiglio Dosio, *Aspetti della signoria malatestiana*, in «El patron di tanta alta ventura» 2013, pp. 145-155; E. Conti, *1404-1421. Pandolfo Malatesta signore di Brescia*, in *Brescia Contesa*, a cura di A. Brumana, Misinta, Brescia 2013, pp. 197-199; F. Pagnoni, *La difficile eredità ducale. Popolo e fazioni in Lombardia e nella Brescia malatestiana (1404-1421)*, «Archivio storico italiano», CLXXVI, 2018, 4, pp. 645-676; e il compendio offerto da F. Pagnoni, *Brescia dalla nascita del Comune a Pandolfo Malatesta: un profilo storico*, in *La città del Leone* 2022, pp. 19-29.

³⁵ Valseriati 2013, pp. 21-22. Per un inquadramento del dominio di Pandolfo Malatesta sulle Valli bresciane: I. Valletti, *Il territorio bresciano durante la dominazione di Pandolfo Malatesta*, in *La signoria di Pandolfo III Malatesti a Brescia, Bergamo e Lecco*, Ghigi, Rimini 2000, pp. 87-107.

³⁶ Valseriati 2013, p. 26.

³⁷ Sull'assedio del Piccinino: P. Guerrini, *L'assedio di Brescia del 1438 e le memorie religiose che lo riguardano*, «Memorie Storiche della città di Brescia», IX, 1938, pp. 176-186; A. Cotti, *I santi all'assedio: nascita e fortuna di una leggenda comunale tra XV e XVIII secolo*, in «El patron di tanta alta ventura» 2013, pp. 121-143.

³⁸ *La cronaca di Cristoforo Soldo*, a cura di G. Brizzolara, in *Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli storici italiani dal Cinquecento al Millecinquecento*, nuova edizione riveduta e corretta con la direzione di G. Carducci, V. Fiorini, P. Fedele, XXI/3, Zanichelli, Bologna 1938, p. 12.

L'assedio, come ricorda il Soldo, venne accompagnato da una terribile pestilenza: «In Bressa comenzò un pocho de pestilentia del mese de auosto; e per tutto lo mese de settembrio e ottobrio ne morivano». Gli affreschi della Torre del castello di Zanano, oltre a mostrare la ripresa di un soggetto letterario in chiave politica, potrebbero, dunque, ricollegarsi a quell'importante e traumatico momento storico e alla positiva conclusione di quei terribili fatti per la città e per la famiglia Avogadro.

VERONA TRA GLI SCALIGERI
E LA DOMINAZIONE VENETA

Ettore Napione

Gli affreschi della torre di Alberto della Scala e altri ritrovamenti nel palazzo del Capitanio a Verona

RIASSUNTO: I restauri eseguiti tra 2015 e 2018 al palazzo del Capitanio di Verona, già residenza degli Scaligeri, hanno restituito un'intera sala affrescata con decorazioni di finti drappaggi e di emblemi araldici nella torre detta di Alberto della Scala, la cui fase più recente è riferibile al periodo signorile di Cangrande II (1351-1359). Tra i ritrovamenti anche un soffitto dipinto nel passaggio tra la corte interna e piazza Viviani, nel quale si alternano i simboli dell'aquila e della scala, esibiti da Cangrande I della Scala quale vicario imperiale (tra 1311 e 1329).

ABSTRACT: Between 2015 and 2018 restoration works were conducted in the Capitanio Palace in Verona, which was once the residence of the Scaligeri family. These works revealed a fully frescoed room adorned with faux drapery decorations and heraldic emblems in the tower, generally considered to be constructed by Alberto della Scala. These frescoes can be attributed to the lordship period of Cangrande II (1351-1359). Findings also included a painted ceiling, which was discovered in the passage connecting the inner courtyard and piazza Viviani. This ceiling features alternating symbols of the eagle and the ladder, which were used by Cangrande I della Scala during his time as an imperial vicar (between 1311 and 1329).

Il palazzo detto del Capitanio o di Cansignorio della Scala¹ a Verona è stata la prima dimora degli Scaligeri e quella abitata di più lungo corso, durante i centodieci anni della signoria sulla città (1277-1387)². Lo sviluppo archi-

* L'autore desidera ringraziare Fondazione Cariverona per avergli consentito di studiare gli affreschi e avergli concesso la possibilità di utilizzare le immagini realizzate da Francesca Marra agli scopi di questo saggio. L'autore desidera altresì ringraziare Michele Costantino, Chiara Gattoli e Attilia Todeschini. Questo articolo è dedicato alla memoria di Luigi Calcagni, che ha voluto chi scrive al suo fianco nel cantiere di restauro del palazzo del Capitanio.

¹ Il palazzo è anche detto dell'ex Tribunale.

² Sugli altri palazzi scaligeri costruiti nel tempo dai vari esponenti della famiglia (palazzo di Francesco di Bartolomeo, residenza di Cangrande, abitazione di Federico della Scala, loggia di Cansignorio), vedi da ultimo E. Napione, *Tornare a Julius von Schlosser: i palazzi scaligeri, la "sala grande dipinta" e il primo umanesimo*, in *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti*

tettonico del palazzo avvenne per tappe successive tra la fine del Duecento e gli anni Settanta del Trecento attraverso l'addizione progressiva di torri e di corpi di fabbrica, ampliamenti e adattamenti. La formazione della residenza ebbe inizio dalla casa della contrada di Santa Maria Antica che nel 1277 Leonardino della Scala, detto Mastino, cedette al fratello Alberto I assieme ad un appezzamento di terra («pecia terre cassate murate copate solarate iacentis in guaita sancte Marie Antique»), confinante con la «via communis»³. Questa abitazione, adattata e sistemata da Alberto, era corrispondente alla casa-torre posta in angolo tra via Arche Scaligere e piazza Indipendenza, dove correva appunto la *via communis*. Alberto accostò alla torre almeno un corpo di fabbrica verso occidente, mentre, sull'angolo opposto dell'isolato, fece realizzare la torre del Capitano, prospiciente piazza dei Signori. Questo nucleo venne ingrandito e nelle sue varie fasi fu la residenza di Bartolomeo, di Alboino, in parte di Cangrande I, di Mastino II, di Cangrande II, di Cansignorio e di Antonio della Scala. La struttura architettonica attuale è sommariamente quella completata da Cansignorio della Scala a partire dal 1364: il grande edificio, posto a ridosso della chiesa di Santa Maria Antica e del cimitero delle arche scaligere, assunse una forma quadrangolare, composta da quattro ali residenziali a tre piani, comprese tra quattro torri, con un cortile interno dotato di un pozzo⁴.

Alla caduta della signoria scaligera, il palazzo divenne la sede di magistrature dipendenti dai nuovi dominatori su Verona, pur restando principalmente la sede del capitaniato: i Visconti tra il 1387 e il 1404, i Carraresi nel 1404-1405, e poi la Repubblica di Venezia dal 1405 al 1797, con la parentesi del dominio dell'imperatore Massimiliano I d'Asburgo, tra il 1509 e il 1516. Dopo la caduta della Repubblica Veneta, dal periodo napoleonico al Novecento, il palazzo venne deputato soprattutto a sede del tribunale, ma le sue numerose stanze ebbero molte altre destinazioni.

Le decorazioni pittoriche e gli arredi della residenza risalenti al periodo

(1330-1402 ca.), atti del convegno (Losanna, Università di Losanna, 24-26 maggio 2012) a cura di S. Romano, D. Zaru, Viella, Roma 2013, pp. 171-194. Nonché, il sempre fondamentale: G. Sandri, *I palazzi Scaligeri di S. Maria Antica (ricerca storico-topografica)*, in *Il Palazzo della Provincia. Il «primo ostello» di Dante*, Tipografia veronese, Verona 1931, pp. 4-31.

³ W. Hagemann, *Unbekannte Dokumente zur Geschichte der Scaliger von Verona (1259-1304) aus dem Archivio Segreto Vaticano*, «Mélanges Eugène Tisserant», IV, 1964, pp. 347-378: 362.

⁴ Sulle vicende del palazzo si rimanda per sintesi, anche bibliografica: E. Nazione, *Le arche scaligere di Verona*, Allemandi, Venezia-Torino, 2009^a, pp. 47-50; E. Nazione, F. Saggioro, *La torre del Capitano e le residenze scaligere*, in *La torre del Capitano. Restauri, scoperte e ricerche*, a cura di A. Costantino, E. Nazione, M. Valdinoci, Antiga, Treviso 2009, pp. 17-37.

scaligero sono stati cancellati da oltre seicento anni di mutazioni degli ambienti interni, da numerose e stratificate pitture murali di età moderna (per lo più araldiche) e da adeguamenti (anche pesanti) alla “contemporaneità” (solette e scale in cemento armato)⁵. Eppure il palazzo è riuscito a custodire alcuni frammenti degli affreschi delle sue sale trecentesche: tracce malridotte, venute alla luce lentamente dalla fine dell'Ottocento, ma di insperato valore testimoniale nel restituire un'arte di corte (nell'accezione storiografica “schlosseriana”) di grande consapevolezza culturale. Vediamo, per sintesi, di ripercorrere i ritrovamenti principali.

Nel 1884 vennero staccati da una parete interna tre frammenti di pittura murale raffiguranti scene tratte da un *Tacuinum sanitatis*. Sono gli unici reperti dipinti a parete in assoluto di una traduzione figurativa del testo di origine araba dedicato alla salubrità e al valore medicale degli alimenti, delle piante, degli animali e delle pratiche quotidiane, illustrato, per il resto, solo in manoscritti miniati⁶.

Nel 1939 si è proceduto alla rimozione di due affreschi frammentari, già scoperti nel 1883, che raffigurano due episodi delle *Storie di Lucrezia* ricavate dal *Ab urbe condita* di Tito Livio, come documentato dall'iscrizione in latino posta sotto una delle scene (ora perduta, ma testimoniata da una fotografia degli anni Ottanta del XIX secolo)⁷. Queste pitture provano la coscienza dell'importanza del codice di Livio acquisita dalla famiglia scaligera e, soprattutto, dalla loro cerchia di “intellettuali”⁸. Si tratta, infatti, del solo te-

⁵ P. Marini et alii, *Gli affreschi della sala voltata nel periodo della Repubblica veneta*, in *La torre del Capitanio* 2009, pp. 71-93.

⁶ E. Napione, *Gli affreschi trecenteschi della Torre del Capitanio e la pittura di corte dei palazzi scaligeri: le storie dal Ab urbe condita di Tito Livio*, in *La torre del Capitanio* 2009^b, pp. 48-52, con bibliografia. Gli affreschi sono esposti al Museo di Castelveccchio. Sull'importanza “letteraria” della scoperta, vedi: G. Marchi, *L'ambiente veronese*, in *Intorno a Dante. Ambienti culturali, fermenti politici, libri e lettori nel XIV secolo*, atti del convegno (Roma, Centro Studi Pio Rajna, 7-9 novembre 2016) a cura di L. Azzetta, Salerno editrice, Roma 2018, pp. 45-66: 63-64; vedi anche: T. Franco, *Le declinazioni dell'antico nell'arte di corte di ambito veneto*, in *Strategie urbane e rappresentazione del potere, 1277-1385. Milano e le città d'Europa*, atti del convegno (Milano, Università Cattolica, 11-12 novembre 2021) a cura di S. Romano, M. Rossi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2022, pp. 214-227: 219.

⁷ L'affresco maggiore, con Battaglia di Cavalieri, è esposto al Museo di Castelveccchio. Il frammento minore, che recava l'iscrizione in latino, è conservato nei depositi delle collezioni civiche. Questo lacerto fu malauguratamente esposto per lungo tempo nella casa di Giulietta, venendo ricoperto di scritte (a penna, pennarello, a matita, con colori). L'iscrizione, documentata da una fotografia degli anni Ottanta, è stata distrutta dal vandalismo degli avventori della casa, che strapparono i lembi dell'affresco dal telaio su cui era applicato, staccandolo poi dalla tela di riporto, pezzetto dopo pezzetto, come a “ritagliare” un souvenir. Il lacerto dipinto, ormai monco, è stato restaurato da Stefania Stevanato nel 2017.

⁸ Napione 2009^b, pp. 52-62, con bibliografia.

stimone di una decorazione dedicata all'eroina romana con un testo ricavato quale citazione pedissequa dell'autore classico, senza mediazioni didascaliche o traduzioni in volgare. Gli affreschi dei *Tacuina* e quelli dedicati a Lucrezia si datano tra gli anni Cinquanta-Sessanta del Trecento (ma c'è chi pensa che i *Tacuina* siano più tardi)⁹, e possono indurre a credere che anche i signori di Verona avessero creato un sistema residenziale suddiviso per stanze dedicate a temi iconografici (come, tra gli esempi possibili, nel palazzo marchionale di Ferrara, di cui scrive in questi atti Dario De Cristofaro).

Gli stessi rimaneggiamenti di fine Ottocento, nei quali si valorizzarono le pitture murali, consentirono di trovare forse anche la balaustra utilizzata per "inventare" il balcone di Giulietta. Il pezzo, nella sua semplicità decorativa, è un esempio raro di arredo lapideo palatino¹⁰.

Nel corso degli scavi nel cortile del palazzo del 1984, l'archeologo Peter Hudson scoprì i frammenti di un bicchiere di produzione veneta, decorato a smalto con uno stemma scaligero risalente a Cansignorio della Scala (la scala di cinque pioli), reperto superstite di un servizio da tavola originario di grande preziosità e che si deve immaginare composto di numerosi pezzi¹¹.

Infine durante il restauro della torre del Capitano del 2008, condotto sotto la guida di Costanzo Tovo e di Massimiliano Valdinoci, furono rinvenute, sotto gli scialbi di età moderna, le tracce originarie di una decorazione della sala voltata del primo piano, risalente a Cansignorio della Scala (con finto giardino o verziere abitato da uccelli alle pareti e decorazione araldica sulla volta), e una splendida stanza al secondo piano, databile al periodo di Cangrande della Scala, dipinta con decorazioni geometriche e fitomorfe, e con uno zoccolo ad imitazione di una composizione di lastre di marmo quadrangolari. Una nicchia votiva inserita nella parete verso la piazza, raffigurante la *Madonna col Bambino tra i santi Giovanni Evangelista e Maria Maddalena*, rimanda a un pittore vicino al Primo Maestro di San Zeno¹².

Tra il 2015 e il 2018, nel corso del restauro strutturale complessivo del

⁹ F. Piccoli, *Altichiero e la pittura a Verona nella tarda età scaligera*, Cierre, Sommacampagna 2010, p. 109, dove si propone una datazione al tempo di Antonio della Scala, negli anni Ottanta del XIV secolo, facendo intendere di considerare gli affreschi sussidiari alla tradizione dei manoscritti miniati, ma senza argomentazioni circa la loro unicità nella pittura murale e circa la loro assoluta importanza culturale rispetto al testo di Tito Livio.

¹⁰ E. Napione, *Un "balcone" dai palazzi scaligeri*, in *Il balcone di Giulietta. Storia, iconografia, restauro*, a cura di P. Mariani, E. Napione, A. C. Tommasi, Tecnoed, Verona 2019, pp. 62-67.

¹¹ A. Arzone, T. Medici, E. Napione, *Frammenti dell'arte di corte dal palazzo di Cansignorio Della Scala: il bicchiere decorato a smalto con la scala araldica*, «Verona Illustrata», XXX, 2017, pp. 7-29.

¹² Napione 2009^b, pp. 40-47.

palazzo, finanziato da Fondazione Cariverona e diretto da Luigi Calcagni, il palazzo del Capitanio ha insperabilmente “riconsegnato” altre testimonianze pittoriche di grande valore per la storia della signoria e della sua dimora più antica¹³.

Un solaio dipinto con le insegne di Cangrande

Nel passaggio tra il cortile del palazzo e piazza Viviani è stata messa in luce la pittura di un solaio sopra i tre archi del varco. Il solaio lasciava già sospettare di essere almeno tardo medievale per la presenza di una cornice a fasce rosse e verdi con bordi bianchi (generica, ma verosimilmente trecentesca) in fase con il trave perimetrale e con le sue due mensole di supporto (nella porzione interna sul lato del cortile). Questo solaio mostrava, tuttavia, l'assito tra i travi coperto di una specie di lacca nera molto intensa.

Le prove di pulitura eseguite dal restauratore hanno svelato la presenza di decorazioni araldiche su una larga parte della superficie lignea, facendo emergere come l'assito originale fosse composto da tavole dipinte, nelle quali si alternano un quadrilobo con la figura dell'aquila (simbolo dell'impero), su un fondo azzurro, ad un quadrilobo con il simbolo della scala (emblemata della famiglia scaligera) sul tipico fondo rosso (fig. 1, tav. X). I quadrilobi occupano dei quadrati contornati dal motivo di un nastro a spirale che corre tra due linee bianche. Le figurette iterate dell'aquila, per quanto rovinate, sono riconoscibili con le loro ali aperte, mentre le scalette sono ormai ridotte ad impronte senza colore, dalla sagoma svasata. Si deve supporre che le aquile e le “scale” del soffitto (colorate per regola araldica rispettivamente di nero e di bianco), prevedessero la sovrapposizione di lamine metalliche, applicate alle tavole, oppure erano composte di un materiale in rilievo (forse stucco o qualcosa di simile alla pastiglia). Il progetto decorativo del solaio era pretenzioso tanto più quanto erano preziosi i materiali usati per i due emblemi. Evidentemente le scalette vennero rimosse quando il solaio fu rimaneggiato e, poi, coperto di nero. Secondo le regole delle insegne medievali, la combinazione tra l'aquila imperiale e il simbolo scaligero celebra la carica di vicario imperiale, che può esibire lo scudo con l'aquila “in vece” dell'imperatore¹⁴. La soluzione è nota agli studi soprattutto in relazione alla prima tomba di

¹³ I restauri delle pitture murali e dei solai dipinti sono stati eseguiti dalla ditta Massimo Tisato.

¹⁴ Napione 2009^a, pp. 139; 486-487.



1. Pittore veronese, *Solaio dipinto con i simboli araldici dell'aquila e della scala*, primo quarto del XIV secolo. Verona, palazzo del Capitano, passaggio porticato tra piazza Viviani e il cortile interno.

Cangrande della Scala e alla sua distinzione rispetto al sarcofago del fratello maggiore Bartolomeo (che nello scudo mostra l'aquila sopra la scala, come indicazione di appartenenza ghibellina)¹⁵, mentre un ulteriore esempio di abbinamento aquila-scala, dipinto a parete, è conservato all'interno di palazzo Da Lisca a Verona, nella porzione collegata alla porta Organa, annessa alle mura urbane d'età comunale¹⁶. Il lessico e la qualità della realizzazione del solaio, pur ormai molto impalliditi, rivelano un carattere compatibile con la datazione al periodo dello stesso Cangrande della Scala (signore unico della città tra il 1311 e il 1329).

¹⁵ Lo stemma di Bartolomeo della Scala, il "gran lombardo", è citato da Dante Alighieri nel XVII canto del *Paradiso*, v. 72: «in su la scala porta il santo uccello», vedi Napione 2009^a, pp. 83-87; P. Pellegrini, *Dante Alighieri. Una vita*, Einaudi, Torino 2021, p. 87.

¹⁶ E. Napione, *Cangrande della Scala, la città murata e il soprintendente Calzaro*, in *Strategie urbane e rappresentazione del potere* 2022, pp. 172-189: 178.

Frammenti di ambienti affrescati

Nelle sale del palazzo sono emerse le tracce, frammentarie e polverose, di cornici geometriche e fitomorfe, conservate lungo i soffitti o dentro alcune pareti tamponate. Il restauro definitivo della struttura dovrà tenerne conto, prevedendo un censimento, che le condizioni odierne di accessibilità degli ambienti non consentono. Segnaliamo due casi: *in primis*, aprendo in parte l'arco a tutto sesto tamponato del corridoio che conduce alla sala voltata della torre del Capitano, è emersa la decorazione di un tralcio d'acanto sinuoso di colore rosso tenue, che corre entro un campo bianco delimitato da due cornici, una bianca e una gialla, più ampia, col contorno evidenziato in nero. Lo zoccolo presenta una specchiatura a finto marmo di cromia rosata (fig. 2). L'altro frammento pittorico rilevante è, invece, figurativo. In alto, sulla parete d'intercapedine della sala dell'ala che corre lungo piazza Viviani, al primo piano, si affaccia la testa di una figura (femminile?) entro una cornice polilobata frammentaria. La testina tonda mostra un caschetto di capelli castani. Si intravedono un naso largo e una bocca stretta e chiusa. Negli occhi vivissimi e a mandorla, col contorno di nero, delicato e modulato dallo spessore delle linee, si distinguono l'iride e la pupilla (fig. 3). Tentare un'attribuzione è molto azzardato, ma l'occhio sembra rimandare al periodo in cui a Verona dominava la pittura di Turone di Maxio, trovando qualche similitudine incoraggiante nel profilo oculare di alcuni soldati raffigurati nella *Crocifissione* conservata sopra il portale maggiore nella chiesa superiore dei Santi Fermo e Rustico (tomba di Giacomo delle Eredità).

Le pitture parietali della torre di Alberto

I ritrovamenti più importanti della recente sistemazione del palazzo, tra il 2015 e il 2018, sono avvenuti nella torre di Alberto della Scala, sotto le scialbature di bianco stese sulle pareti in epoca moderna. Sono state messe in luce due stanze dipinte riferibili al periodo scaligero. La loro integrità testimonia che la parte superiore della torre (così come quella della torre del Capitano, sul lato opposto) fu usata in epoca veneta come un luogo di servizio secondario, non toccato da nuove decorazioni (a parte le imbiancature). La rimozione di un terzo piano della torre (o l'adattamento dell'altezza originaria della struttura) è avvenuta in tempi relativamente recenti con la goffa sistemazione di un tetto a spioventi in laterizio.

La sala bassa e stretta del secondo piano ha restituito una semplicissima



2. Pittore veronese, *Decorazione floreale*, XIV secolo. Verona, palazzo del Capitano, intradosso decorato di porta ad arco tamponata.



3. Pittore veronese, *Figura femminile entro cornice a compasso*, seconda metà del XIV secolo. Verona, palazzo del Capitano.

decorazione costituita da una doppia fascia rossa: una corre sotto il soffitto e l'altra, simmetrica, sotto il pavimento in fase con le mensole che reggono i travi del solaio (fig. 4). Le quattro mensole dei travi mediani recano scolpito un racemo decorativo a rilievo, attraversato da un solco, le cui foglie allungate e leggermente lanceolate, hanno una venatura centrale sottile. Un decoro molto semplice e solo genericamente ascrivibile al periodo tra XIII e XIV secolo.

La sala al secondo piano è un magnifico esempio di un grande ambiente residenziale. Ogni parete è caratterizzata da due semipilastrini angolari (per un totale di quattro) e due centrali (per un totale di sei), destinati a reggere i travi su cui si impostava il solaio primitivo (figg. 5, 9-10). Sul muro orientale era inserito un camino, mentre due canne fumarie provenienti dal piano inferiore si innestano nella sala con l'aspetto di grandi pilastri a muro. Questa sala mostra due strati sovrapposti di pittura murale, realizzati a pochi decenni di distanza l'uno dall'altro. Durante il restauro del palazzo, rimossa la scialbatura, è comparso un palinsesto ben intelligibile, nel quale le cadute del secondo strato hanno consentito di vedere e di ricostruire idealmente la stesura originaria.



4. Pittore veronese, sala con decorazione a fasce, XIII-XIV secolo. Verona, palazzo del Capitano, torre di Alberto.

La fase più antica degli affreschi, databile tra la signoria di Alberto della Scala (tra il 1277 e il 1301) e, più probabilmente, quella di Cangrande (morto nel 1329), era composta da una cornice superiore geometrica e fitomorfa, a cui seguivano una campitura centrale con disegno di volatili (un giardino?) e, alla base, uno zoccolo a finti marmi.

La fascia ornamentale sotto il soffitto, tornata visibile per alcuni tratti, è formata dal moto sinuoso di un tralcio d'acanto con due racemi che nel loro percorso simmetrico generano sagome "ad occhio", abitate da rami spirali-formi con fogliette a cinque petali e da foglie carnose longitudinali, che si adagiano, dentro e fuori, negli spazi di risulta (fig. 6)¹⁷.

La fascia mediana della parete appare come una superficie verde, ormai degradata e spenta, che si presta ad essere fraintesa soltanto come la stesura preparatoria del finto drappo dello strato di pittura murale più recente. Nella

¹⁷ La fascia ornamentale ha delle somiglianze con quelle nel sottotetto del palazzo di Cangrande, vedi: F. Piccoli, *Dentro e fuori la corte: note sulle pitture trecentesche nel palazzo di Cangrande della Scala a Verona*, in *Arte di corte in Italia del Nord* 2013, pp. 147-170, figg. 11-12, in quella sede datate, però, al periodo di Cansignorio.



5. Pittori veronesi, Sala affrescata, XIII-XIV secolo. Verona, palazzo del Capitano, secondo piano della torre di Alberto.

parete occidentale si percepisce la sagoma tratteggiata in nero di un volatile, con zampe e coda. Il profilo si vede pochissimo e si riconosce dal vero più che dalla fotografia (fig. 7). Si intuisce che la figura aveva una sua propensione al naturalismo più che alla stilizzazione decorativa. Si è indotti a credere che in origine fosse parte della rappresentazione di un giardino (o di qualcosa di simile), mentre tenderemmo ad escludere che appartenesse ad un ornato nel quale la figura zoomorfa fungeva da *pattern* decorativo ripetuto tra motivi lineari o geometrici (sul genere, per fare un riferimento tipologico noto, di quello visibile a palazzo Davanzati a Firenze)¹⁸. Non ci sono margini per argomentare di più.

Lo zoccolo sotto l'area del presunto "giardino" è decorato da losanghe in finto marmo, profilate da una cornicetta bianca, che alternano i colori verde e marrone, sfumati ad imitare una superficie lapidea (fig. 8). Le losanghe sono contenute tra due fasce di colore bruno, attraversate da una linea gialla. Questo basamento, derivato, come noto, dall'imitazione delle *crustae* marmoree

¹⁸ M. A. Signorini, A. Canci, *Natura dipinta: piante e animali nelle pitture murali di palazzo Davanzati*, in *Palazzo Davanzati e Firenze*, a cura di B. Teodori, Edifir, Firenze 2017, pp. 51-64.



6. Anonimi veronesi, *Cornice ad intreccio geometrico e fitomorfo*. Verona, palazzo del Capitano, secondo piano della torre di Alberto, *camera picta*.

antiche, assai riprese nel medioevo (a Verona in modo clamoroso nell'affresco imperiale duecentesco della torre abbaziale di San Zeno), si avvicina molto nella modalità di stesura a quello della sala al secondo piano della torre del Capitano (dove viene simulata, però, una copertura di lastre quadrangolari), databile in modo convincente al periodo di Cangrande della Scala¹⁹.

La fase più recente della pittura murale della sala della torre di Alberto si sviluppa in alto, lungo il soffitto, con una cornice nella quale un doppio racemo con foglie carnose forma un intreccio di volute cuoriformi e losanghe che si aprono ad intervalli regolari a cornici polilobate che contengono tre simboli araldici tra loro alternati: lo scudo con l'aquila imperiale (nera su campo giallo); lo scudo con l'insegna della scala di quattro pioli su campo rosso; la figura del cimiero con la forma del cane mastino alato (perfettamente corrispondente ai "mastini" posti sui timpani delle archie funebri di Mastino II e di Cansignorio)²⁰, che presenta le orecchie e le ali dorate, il frontale metallico, il collare a spuntoni e l'involucro in cuoio con appese delle placchette a lisca

¹⁹ Napione 2009^b, pp. 40-47.

²⁰ Id. 2009^a, pp. 486-487.

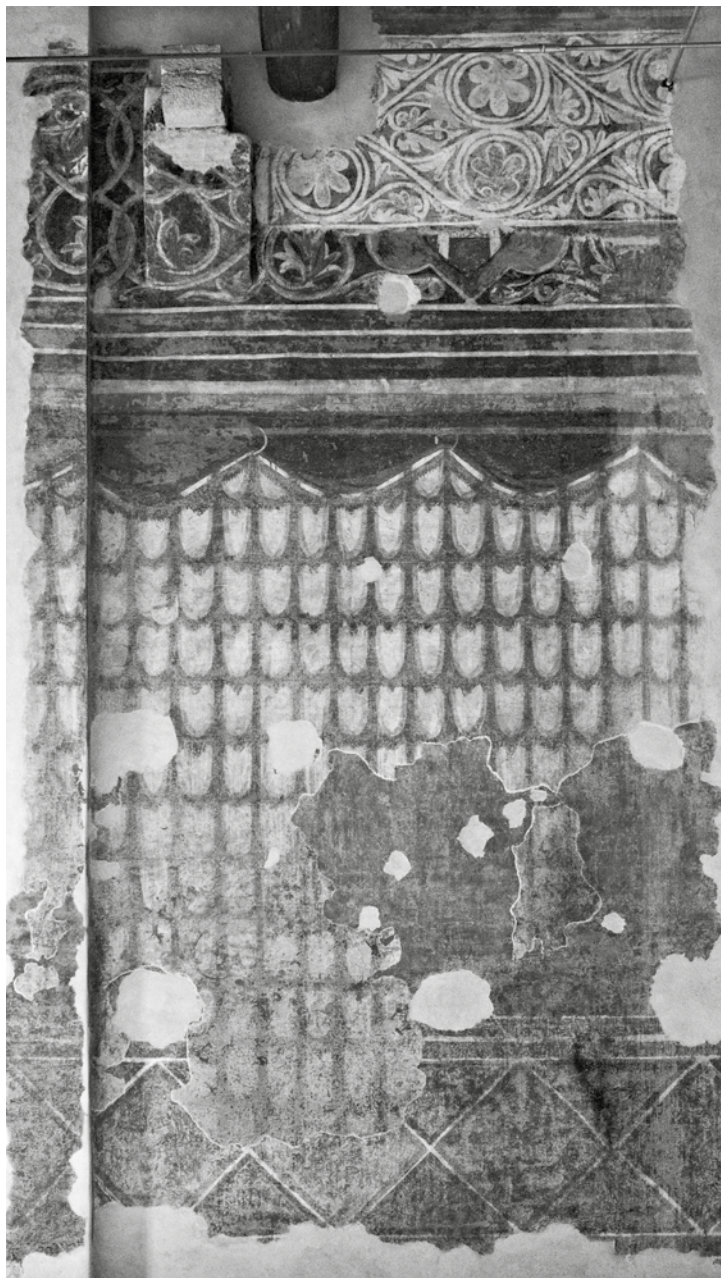


7. Primo maestro, *Figura di volatile*, Verona, palazzo del Capitano, secondo piano della torre di Alberto, *camera picta*, parete est.

di pesce (fig. 9). Questa cornice è contenuta, sopra e sotto, da una banda a nastri verde e marrone, profilati da una linea bianca.

Al di sotto della fascia araldica si vede un finto tendaggio, appeso ad un palo che corre sulle quattro pareti, con l'imitazione di ganci tondi posti ad intervalli regolari. Si tratta di un drappo dall'aspetto pesante, formato dal disegno modulare di un motivo bicromo, su cui risaltano delle scaglie bianche, a richiamare il tipico assemblaggio medievale di pellicce di vaio, quel particolare tipo di scoiattolo caratterizzato dalla pancia bianca e dalla schiena grigio argento. Questo finto drappo scendeva fino al pavimento e risulta, come noto, tipico del periodo (un esempio geograficamente vicino si riconosce nella cosiddetta camera d'Amore del castello di Sabbionara d'Avio, in Trentino)²¹.

²¹ Tra gli ultimi: G. Degli Avancini, *Il Trentino e la pittura profana nel Trecento*, in *Le vie del Gotico. Il Trentino tra Trecento e Quattrocento* (Beni Artistici e Storici del Trentino. Quaderni, 8), a cura di L. Dal Prà, E. Chini, M. Botteri Ottaviani, Provincia Autonoma di Trento, Servizio beni culturali - Ufficio beni storico artistici, Trento 2002, pp.129-164: 130-136; D. De Cristofaro, *Nuove osservazioni sulla camera d'Amore nel castello di Sabbionara d'Avio*, «Studi Trentini. Arte», XCIV, 2015, 2, pp. 179-189.



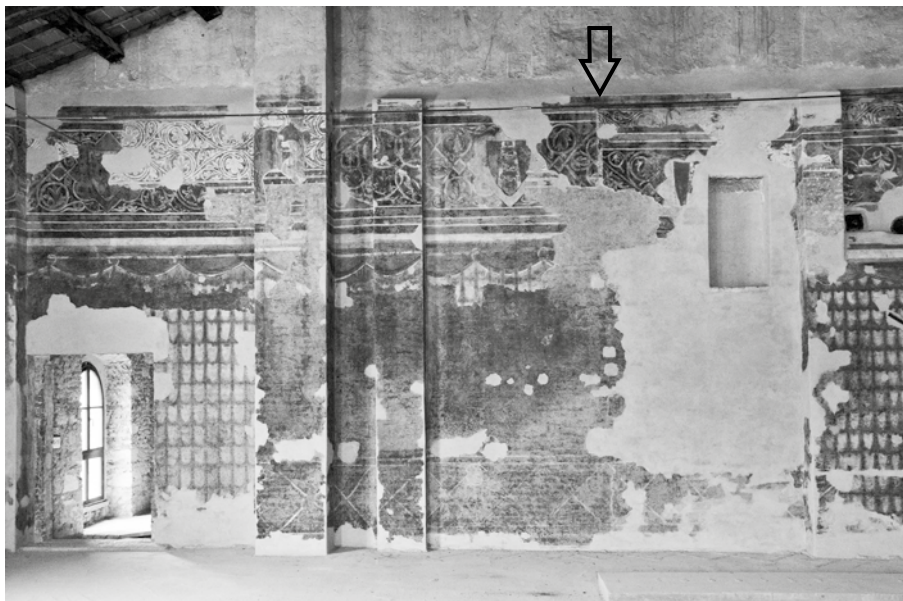
8. Pittori veronesi, le due fasi sovrapposte della pittura murale. Verona, palazzo del Capitano, secondo piano della torre di Alberto, *camera picta*.

Gli elementi araldici ci comunicano che l'opera fu eseguita in un periodo successivo all'invenzione del simbolo del mastino alato, avvenuta con Mastino II della Scala, mentre l'abbinamento della scala e dell'aquila imperiale si verificò quando uno dei signori scaligeri si sentì legittimato ad esporre i due scudi contestualmente, come se fosse stato nominato vicario (come nel caso di Cangrande, citato in precedenza). Mastino II non fu mai vicario imperiale. Lo fu invece il figlio Cansignorio nel 1368, che tuttavia, per distinguersi, iniziò ad utilizzare la scala con cinque pioli (lo si vede, tra l'altro, nell'arca funebre)²². Le pareti di una sala di Castel d'Ario nel mantovano conservano quasi integralmente una decorazione araldica celebrativa, databile poco dopo il 1359, nella quale il potere di Cansignorio è evocato dalla combinazione di un mastino alato e di una scala a cinque pioli retta da due cani rampanti, affiancata dalle iniziali del nome, due grandi "C" coronate e simmetriche²³. Cansignorio amava distinguere ed enfatizzare la sua personalità araldica. La decorazione della torre veronese riguarda, perciò, un altro scaligero. Quale circostanza storica può allora giustificare i tre simboli combinati tra loro? A noi sembra che l'occasione possa essere indicata nel matrimonio tra Cangrande II, primogenito di Mastino II, ed Elisabetta di Baviera, figlia dell'imperatore Ludovico il Bavaro, celebrato nel 1350. Il cimiero di Mastino II e degli eredi convive con la scala di quattro pioli (mantenuta da Cangrande II) e con l'emblema dell'imperatore, a cui gli scaligeri, attraverso lo spotalizio, si erano legati in parentela. Probabilmente le nozze furono l'occasione della nuova decorazione imposta alla sala, forse come parte di un programma di pittura murale più ampio che celebrava il prestigioso legame. Oppure Cangrande II commissionò gli affreschi una volta insediato nel palazzo assieme alla consorte, dopo la morte del padre Mastino II. Siamo comunque dentro al sesto decennio del Trecento.

A circa metà della sala, la decorazione, nella sequenza descritta più sopra, si "abbassa" in modo coordinato sulle pareti ovest ed est (figg. 9-10, tav. XI). Sopra la cornice araldica a soffitto si inserisce una cornicetta con tralcio sinusoidale dalle foglie carnose, per marcare la differenza. In corrispondenza di questo "sfasamento", si osserva sulle due pareti (ma maggiormente su quella ovest) il segno del foro di un trave che correva in modo trasversale, ad accompagnare un elemento divisorio, come se vi fosse un'intercapedine, prevista nel progetto ornamentale per separare in due l'ambiente. Le condizioni

²² Napione 2009^a, p. 484.

²³ G. Mantovani, *Il castello di Castel d'Ario*. Sometti, Mantova 2012, pp. 61-68.



9. Secondo maestro, *Fregio araldico e cortina a finto vaio*, seconda metà del XIV secolo. Verona, palazzo del Capitano, secondo piano della torre di Alberto, *camera picta*. La freccia indica il punto in cui la decorazione araldica (secondo strato) muta di altezza.

lasciano pensare che l'intercapedine fosse una tenda appesa al trave, magari identica a quelle raffigurate sulle pareti. Se avessimo ragione, saremmo di fronte ad una decorazione mista di pittura parietale a finto tessuto progettata dall'inizio e in modo consapevole per consentire l'inserito della tenda vera e propria (magari di medesima fattura) quale elemento mobile di chiusura. Si osserva che nella sala più piccola formata dalla "tenda", sono aperte nel muro due nicchie presso l'angolo sud-est, ornate sul fondo da racemi monocromi. In genere, queste nicchie servivano per posare i lumi ad olio o altri oggetti. Forse il tendaggio era usato per separare alla bisogna una stanza riservata, forse una camera da letto. I tessuti di seta e di lana potevano partecipare alla decorazione del palazzo in modo importante e complementare agli affreschi. Questa possibilità recupera in senso più ampio il valore testimoniale delle stoffe funebri di Cangrande della Scala²⁴. Le "stoffe" di Cangrande sono

²⁴ E. Napione, *Cangrande della Scala: il funerale, le traslazioni, le tombe*, in *Cangrande della Scala. La morte e il corredo di un principe nel medioevo europeo*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 23 ottobre 2004 - 23 gennaio 2005) a cura di P. Marini, E. Napione, G. M.



10. Verona, palazzo del Capitano, secondo piano della torre di Alberto, *camera picta*.

un esempio magnifico e unico al mondo della tipologia serica dei cosiddetti “panni tartarici” (tessuti di seta e fili d’oro provenienti dal medio oriente), panni utilizzati come corredo per l’esposizione del corpo del signore scaligero durante le esequie (e poi per la traslazione del corpo nella tomba definitiva). Probabilmente drappi, tende, tappeti di seta o di lana, con provenienze orientali o da altre manifatture, mostravano la ricchezza della signoria anche nella quotidianità, nei contesti palatini e domestici. Una testimonianza di questo gusto è riferita dall’Anonimo Romano, nel sesto decennio del XIV secolo. Nella sua *Cronica*, al capitolo IX, parlando di Luchino Visconti, propone una digressione su un sovrano immaginario, di cui descrive il salone da pranzo: «La sala, dove lo magnare se faceva, fu granne e larga. Le tavole messe atorno atorno. Tutto lo palmento della sala era copierto de tappiti, li quali tappiti erano de pura e netta seta. Le mura intorno erano ammantate de celoni riccamente lavorati a babuini messi a seta ed aoro filato. Lo cielo de sopra era de cortina, fatto a stelle d’aoro. Moiti panni tartareschi là sparzi

erano»²⁵. Questa sala immaginaria, “imbandita” di tappeti e di tessuti di seta, contenente «panni tartareschi», è forse di una magnificenza non ipotizzabile per la torre di Alberto. Eppure veicola la possibilità che, come detto, il tendaggio di velluto fosse parte organica dell’ornato e che altre sale delle residenze potessero somigliare più esattamente a quella descritta dall’Anonimo romano. Veniva attribuito alle stoffe un ruolo decorativo prevalente (o addirittura esclusivo) rispetto a quello della pittura murale. Le rappresentazioni di finti drappi appesi potevano citare in modo realistico degli ambienti nei quali i tessuti erano davvero agganciati alle pareti (come già ipotizzato nella storiografia)²⁶. Questa proposta interpretativa potrebbe dare conto, almeno in parte, dell’apparente povertà delle pitture parietali superstiti del cosiddetto palazzo di Cangrande della Scala rispetto alla fama del signore scaligero, su cui si era problematizzata Fausta Piccoli²⁷. Forse il palazzo di Cangrande era abbellito prevalentemente di tessuti?

I restauri del Palazzo del Capitano, condotti tra il 2015 e il 2018, hanno ampliato le nostre conoscenze sugli Scaligeri e aperto alla speranza di una futura accessibilità al pubblico almeno delle torri affrescate. Le scoperte recenti rendono molto importante avviare un lavoro di studio complessivo sul palazzo trecentesco, in grado di coordinare più specialismi, che metta assieme le *disiecta membra* delle indagini di settore: le pitture murali e i riferimenti all’arte di corte trattati in questo saggio; la stagione degli scavi archeologici degli anni Ottanta del secolo scorso²⁸; gli approfondimenti possibili sui “restauri” ottocenteschi e novecenteschi; le ricerche condotte dopo la sistemazione della torre del Capitano (citare nell’articolo); le novità sui giardini scaligeri, i rilievi architettonici e le relazioni di scavo inediti collegati al cantiere finanziato da Fondazione Cariverona. Attraverso un’analisi organica, seria e ambiziosa si potrebbero ottenere risultati interpretativi originali e insperati sulla più antica residenza signorile della famiglia della Scala.

²⁵ Anonimo Romano, *Cronica*, a cura di G. Porta, Adelphi, Milano, 1981, p. 43.

²⁶ Su questo si rimanda a: E. Napione, *Un consiglio tra le righe: Doretta Davanzo Poli e la mostra del 2004 sulle stoffe di Cangrande*, in *Textile and Fashion - Venice. Rintracciare, studiare, divulgare*, a cura di P. Venturelli, Palermo University Press, Palermo 2023, pp. 61-70.

²⁷ Piccoli 2013, pp. 123-146.

²⁸ P. J. Hudson, *La dinamica dell’insediamento urbano nell’area del cortile del Tribunale di Verona. L’età medievale*, «Atti e memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», CLX, 1983-1984, pp. 383-414; Id., *Il palazzo scaligero di Santa Maria Antica*, in *Gli Scaligeri 1277-1387*, catalogo della mostra (Verona, Castelveccchio, giugno-novembre 1988) a cura di G. M. Varanini, Mondadori, Verona 1988, pp. 225-236.

Fausta Piccoli

La *Guerra Giudaica* di Flavio Giuseppe
nella sala Grande di Altichiero
tra celebrazione dinastica e cittadina.
Nascita, ricezione e fortuna di un tema iconografico

RIASSUNTO: Il ciclo figurativo con la *Guerra Giudaica* di Flavio Giuseppe, eseguito da Altichiero per la decorazione della sala Grande nel palazzo scaligero di Santa Maria Antica intorno al 1364, costituisce il testo pittorico più importante e anche misterioso del Trecento veronese, stante la sua completa perdita, avvenuta già nel XVI secolo. A partire da un riesame della fortuna dei testi di Giuseppe Flavio a Verona, il contributo delinea uno sguardo complessivo su molte delle complesse questioni critiche legate alla sala Grande: l'articolazione iconografica, la cronologia esecutiva, le possibili fonti iconografiche e gli intellettuali impegnati nella loro individuazione, il significato della decorazione nella più ampia politica di immagine di Cansignorio, per concludere con alcuni cenni sulla fortuna di Flavio Giuseppe e della sala Grande nel XV secolo, all'indomani della dedizione di Verona alla Serenissima.

ABSTRACT: The figurative cycle depicting Flavius Josephus' *Guerra Giudaica*, executed by Altichiero for the decoration of the Grand Hall in the Scaliger Palace of Santa Maria Antica around 1364, represents the most significant and mysterious pictorial work of 14th-century Verona, despite its complete loss by the 16th century. By reexamining the reception of Flavius Josephus' texts in Verona, this essay provides a comprehensive overview of several complex critical issues related to the Grand Hall: its iconographic structure, the chronology of its execution, potential iconographic sources, and the involvement of intellectuals in the identification of these sources. Furthermore, it explores the significance of the decoration within Cansignorio's broader image-making politics. Finally, it touches upon the legacy of Flavius Josephus and the Grand Hall in the 15th century, following Verona's submission to the Serenissima Republic of Venice.

Per una fortuna di Flavio Giuseppe nella Verona del XIV secolo

È nota la fortuna medievale delle opere di Flavio Giuseppe, che ebbero ampia circolazione in tutta Europa soprattutto grazie alle versioni latine, capaci di ga-

rantirne una distribuzione capillare¹. L'autorità dello storico in relazione alle vicende e ai riti del popolo giudaico, narrate nel *Bellum Iudaicum* e nelle *Antiquitates Iudaicae*, fu indiscussa e accolta nella letteratura medievale accanto a pochi altri testi, ritenuti ugualmente affidabili, come le più tarde *Historiae Egesippi*, e, naturalmente, la Bibbia², senza quell'accumulo di *auctoritates* che di solito caratterizzava la redazione di compilazioni a carattere storico ed enciclopedico³.

A Verona, i testi di Flavio Giuseppe ebbero una significativa diffusione, peraltro non circoscritta al solo *Bellum Iudaicum* o alle *Antiquitates*, ma anche alla terza e meno nota opera dello storico, il *Contra Apionem* – un breve *pamphlet* a difesa delle tradizioni giudaiche –, di cui si sviluppò una tradizione manoscritta autonoma, che diede origine a una delle due famiglie testuali attraverso cui è oggi noto⁴. Tra questi codici, si conservano tre esemplari, certamente vergati a Verona, che risalgono al XIV secolo e contengono le tre opere di Flavio Giuseppe.

Il primo è il celebre Lat. 5054 della Biblioteca Nazionale di Francia, trascritto a Verona e appartenuto e postillato da Francesco Petrarca; il secondo, il Lat. 1615 ancora a Parigi, reca lo stemma dei Visconti, ma, con ogni probabilità, fu originariamente scritto e miniato per la biblioteca degli Scaligeri, come si vedrà in seguito; il terzo, il Lat. Fol. 625 oggi a Berlino, presenta una nota di possesso che attesta il suo passaggio di proprietà, nel 1393, da Nicola Salerni a un frate senese⁵. Questi manoscritti attestano l'intensa circolazione

¹ Per la fortuna di Flavio Giuseppe nel Medioevo nell'ampia bibliografia si vedano: *The Latin Josephus. I. Introduction and text. The Antiquities: books I-V*, a cura di F. Blatt, Universitetsforlaget i Aarhus Ejnar Munksgaard, København 1958; G. N. Deutsch, *Iconographie de l'illustration de Flavien Josèphe au temps de Jean Fouquet*, E. J. Brill, Leiden 1986. Con riferimento al caso veronese: R. Avesani, *Il preumanesimo veronese*, in *Storia della cultura veneta*. II. *Il Trecento*, a cura di G. Folena, Neri Pozza, Vicenza 1976, pp. 111-141; G. Billanovich, *Quattro libri del Petrarca e la biblioteca della Cattedrale di Verona*, «Studi petrarcheschi», VII, 1990, pp. 233-262; G. da Pastrengo, *De viris illustribus et de originibus*, a cura di G. Bottari, Antenore, Padova 1991, pp. LXXXI-LXXXIII; M. Petoletti, *Il "Chronicon" di Benzo d'Alessandria e i classici latini all'inizio del XIV secolo. Edizione critica del libro XXIV "De moribus et vita philosophorum"*, Vita e Pensiero, Milano 2000, pp. 84-91; cenni in C. Crestani, *Dante lettore a Verona. Biblioteche e libri al tempo degli Scaligeri*, Il Poligrafo, Padova 2021, pp. 43, 107, 168. Per la tradizione miniata dei codici trecenteschi veronesi di Flavio Giuseppe, si vedano da ultimi: G. Z. Zanichelli, «Non scripsit set miniavit»: *Turinensis e i codici del Petrarca*, «Studi petrarcheschi», XI, 1994, pp. 159-180; S. Rizzo, *Un codice veronese del Petrarca*, «L'Elisse. Studi storici di letteratura italiana», I, 2006, pp. 37-44, con bibliografia precedente.

² Ad essi si aggiunge la *Descriptio Terrae Sanctae* di Burcardo (Burckhard) del Monte Sion, della fine del XIII secolo (Petoletti 2000, pp. 86-87).

³ Petoletti 2000, p. 84.

⁴ *Ivi*, pp. 88-91.

⁵ Per i tre codici, in relazione ai fatti veronesi, vedano in particolare Billanovich 1990, pp. 250-252 e la bibliografia indicata alla nota 1; L. Refe, *Le postille del Petrarca a Giuseppe Flavio (codice Parigino Lat. 5054)*, Le Lettere, Firenze 2004.

di Flavio Giuseppe nei contesti culturalmente più rilevanti della Verona trecentesca: innanzitutto, la Biblioteca Capitolare, che dovette essere il luogo di conservazione di un apografo più antico da cui furono tratti i tre codici veronesi⁶; quindi, la corte scaligera, che aveva fatto allestire un codice ricercato, con un'iniziale figurata e molte ornate; infine, un facoltoso mercante di sete, Nicola Salerni, legato da prestigiosi rapporti di parentela – la zia Jacopa aveva sposato Pietro di Dante Alighieri – all'*entourage* di corte⁷.

Questo quadro di sopravvivenze, di per sé pregevole, acquista ulteriore valore in relazione alla ricezione di Flavio Giuseppe in opere composte da autori veronesi, o vicini alla corte scaligera, lungo tutto il Trecento. Gli studi di Marco Petoletti sul *Chronicon* di Benzo d'Alessandria e di Guglielmo Bottari sul *De viris illustribus* e sul *De originibus* di Guglielmo da Pastrengo⁸, in particolare, hanno evidenziato come sia Benzo sia Guglielmo abbiano fatto riferimento, nei loro testi enciclopedici, a tutte e tre le opere di Flavio Giuseppe, le *Antiquitates*, il *Bellum Iudaicum* e il *Contra Apionem*, e che, per quest'ultimo, ebbero tra le mani proprio la famiglia testuale di tradizione scaligera. Se ciò appare scontato per il veronese Guglielmo da Pastrengo, lo è un po' meno per Benzo d'Alessandria. Quest'ultimo scrisse il *Chronicon* tra il 1313 e il 1320 circa, ma solo nel 1322, all'età di cinquant'anni circa, giunse alla corte di Cangrande, dopo prolungati soggiorni tra Piemonte e Lombardia. Per la redazione della sua opera, comunque, è possibile che abbia soggiornato a Verona anche negli anni precedenti, se si fa fede al fatto che «libri innumeri et vetustissimi» relativi alla storia romana da lui utilizzati nella sua opera erano conservati, come lui stesso annota, «in archivio ecclesie Veronensis», ossia presso la Biblioteca Capitolare⁹.

Ai testi di Guglielmo da Pastrengo e Benzo di Alessandria, già autorevolmente studiati, si aggiungono, per l'età di Cangrande, le *Historiae Imperiales* di Giovanni Mansionario, anch'esse scritte, come il *Chronicon*, entro il 1320¹⁰. A tutt'oggi non si dispone di un'edizione critica, tuttavia, l'analisi

⁶ Billanovich 1990, p. 250; Petoletti 2000, pp. 84-91.

⁷ Per la famiglia Salerni tra Tre e Quattrocento si rinvia a: C. Crestani, G. M. Varanini, *Il patrizio Gian Nicola Salerni e la sua biblioteca (XV sec.)*, «Archivio Storico Italiano», CLXI, 2003, n. 597, III, pp. 455-502; F. Piccoli, *Pittura tardomedievale in casa Salerni a Verona. La sala con gli uomini illustri e le camere pictae (con una nuova proposta per la bottega di Giovanni Badile)*, in *Palazzo Norilero a Rovereto. Nuovi studi interdisciplinari*, atti della tavola rotonda (Rovereto, Accademia degli Agiati, 13-14 aprile 2018), a cura di M. Beato, C. A. Postinger, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2020, pp. 87-103, con bibliografia.

⁸ Guglielmo da Pastrengo 1991; Petoletti 2000.

⁹ Guglielmo da Pastrengo 1991, p. XIII; Petoletti 2000, p. 45.

¹⁰ Per le *Historiae Imperiales*, si vedano oltre le note 12 e 27.

del testimone ancora presso la Biblioteca Capitolare, il cod. CCIV – l'unico a conservare la parte iniziale dell'opera – dimostra una puntuale conoscenza di Flavio Giuseppe, su cui, in ogni caso, si ritornerà più avanti. Ugualmente, come riferisce Giuseppe Billanovich, sia l'anonimo autore dei *Flores moralium auctoritatum* e, poco dopo, Guglielmo da Pastrengo nel suo *De viris illustribus*, fecero ampio uso dello storico romano; il da Pastrengo, poi, ne scrisse un medaglione biografico ampio e lusinghiero¹¹.

Quanto finora detto evidenzia ancora una volta l'importanza della Biblioteca Capitolare come luogo di conservazione dei testi di Flavio Giuseppe, l'intensa circolazione di manoscritti e l'indiscussa *auctoritas* dello storico romano in testi enciclopedici legati a Verona e agli ambienti di corte, che costituiscono quindi il contesto culturale di riferimento, l'eco diffusa entro cui leggere la scelta operata da Cansignorio quando scelse le *Storie Giudaiche* come soggetto per la sala Grande, entro cui andranno comunque ricercate le motivazioni prossime di una scelta determinante all'interno della politica di immagine della signoria.

Cansignorio e il contesto storico tra il 1361 e il 1364

La sala Grande di Altichiero costituisce la punta di diamante di una stagione di iniziative destinata a ridisegnare il volto della Verona scaligera, a partire dalle residenze signorili: il rinnovamento, dal 1364, del palazzo di Cangrande con la loggia del giardino, la nuova residenza prospiciente piazza dei Signori con un rigoglioso *broilum*; la cinta muraria e il *broilum* di Castelvecchio, il ponte iniziato da Cangrande II; quindi, a livello cittadino, la messa in opera dell'acquedotto, suggellato dalla fontana di Madonna Verona in piazza delle Erbe, il restauro e la sopraelevazione della torre delle Ore, nel 1370, e tra il 1373 e il 1375 il ponte delle Navi; infine l'erezione della sepoltura pensile di Cansignorio, a completamento del complesso monumentale delle arche scaligere¹².

¹¹ Per Guglielmo da Pastrengo e la sua opera, su cui si tornerà anche più avanti nel testo, si rinvia a Guglielmo da Pastrengo 1991, con bibliografia, e Petoletti 2000, p. 28.

¹² Nell'ampia bibliografia relativa alla Sala Grande nell'ambito della politica culturale di Cansignorio, si vedano i contributi di: M. M. Donato, *I signori, le immagini e la città. Per lo studio dell'immagine monumentale dei signori di Verona e di Padova*, in *Il Veneto nel medioevo. Le signorie trecentesche*, a cura di A. Castagnetti, G. M. Varanini, Banca Popolare di Verona, Verona 1995, pp. 379-454; J. Richards, *An artist and his patrons in the Italian Trecento*, University Press, Cambridge 2000, pp. 35-75; E. Napione, *Le Arche Scaligere*, Allemandi, Torino 2009, pp. 302-303, 312-313, 407-408; Id., *Gli affreschi trecenteschi della torre del Capitano e la pittura di corte nei palazzi scaligeri: le storie dal Ab urbe condita di Tito Livio*, in *La Torre del Capitano. Restauri, scoperte e ricerche*, a

Il frenetico attivismo del *dominus*, tra «celebrazione signorile e utile della città» – per richiamare una felice definizione di Maria Monica Donato¹³ – intrecciava iniziative dinastiche a opere pubbliche con una chiarezza di intenti nella delineazione di una *imago urbis* che non aveva precedenti a Verona.

Il programma iconografico della sala di rappresentanza occupava senz'altro un posto centrale. Maria Monica Donato aveva a suo tempo sottolineato, in modo convincente, che il "classicismo" di Cansignorio presentava caratteristiche diverse da quello padovano, quest'ultimo legato a un rigoroso lavoro filologico, in cui il passato era vissuto come altro da sé, quello veronese ancora di matrice squisitamente medievale, gettato come un ponte – per citare la studiosa – fra antichità romana e presente cristiano¹⁴. La scelta di Flavio Giuseppe appariva assai calzante in quanto sia episodio tratto dalla storia romana, sia tema intimamente cristiano, legato anche a una tradizione crociata che, se pur a Verona non fu particolarmente viva, dovette in qualche modo trovare un momento di slancio proprio a ridosso dell'esecuzione della sala Grande¹⁵. Come ha evidenziato John Richards, tra il 1363 e il 1365 Pietro I da Cipro promosse una crociata per la riconquista di Gerusalemme e viaggiò a lungo in Europa, reclutando truppe e risorse¹⁶. Nel 1361 fu anche a Verona e la sua venuta dovette lasciare un certo segno se la notizia della crociata fu ripresa poco dopo, in termini che ne esaltavano la spettacolarità, in una delle aggiunte manoscritte del *Chronicon Veronense* all'anno 1365¹⁷ e se nel 1369 Nicolò Scacchi, poeta del circolo di Francesco di Vannozzo vicino agli

cura di A. Costantino, E. Napione, M. Valdinoci, Antiga edizioni, Crocetta del Montello 2009, pp. 39-69; F. Piccoli, *Altichiero e la pittura a Verona nella tarda età scaligera*, Cierre, Sommacampagna 2010, pp. 60-78; E. Napione, *I sottarchi di Altichiero e la numismatica. Il ruolo delle imperatrici*, «Arte Cristiana», LXIX, 2012, pp. 22-39; Id., *Tornare a Julius von Schlosser: i palazzi scaligeri, la "sala grande dipinta" e il primo umanesimo*, in *Arte di corte* 2013, pp. 171-194; F. Piccoli, *Dentro e fuori la corte: note sulle pitture trecentesche nel palazzo di Cangrande della Scala a Verona*, in *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, atti del convegno (Losanna, Università di Losanna, 24-26 maggio 2012) a cura di S. Romano, D. Zaru, Viella, Roma 2013, pp. 147-170.

¹³ Donato 1995, p. 430.

¹⁴ *Ivi*, pp. 429-430.

¹⁵ *Ivi*, p. 430.

¹⁶ Richards 2000, pp. 64-65.

¹⁷ *Il Chronicon veronense di Paride da Cerea e dei suoi continuatori. II.1. La continuazione scaligera (1278-1375)*, a cura di R. Vaccari, Fondazione FIORONI Musei, Legnago 2014, p. 51, pp. 114-115: «Eodem anno die sabbati VIII mensis octobris illustris et magnificus dominus, dominus Petrus rex Cypri, fecit suum refortium et maximum apparatus, et cum suis navibus profectus est cum maxima quantitate militum et personarum in Alexandriam, ultra partes marinas, et ipsam Alexandriam intravit et cepit [...]».

ambienti di corte, scrisse versi di cordoglio all'indomani della sua morte¹⁸. Sull'eco veronese di queste vicende, tuttavia, non si conosce altro, ma si può certo rilevare la coincidenza cronologica tra questo e un altro episodio cruciale per Cansignorio: il matrimonio con Agnese di Durazzo nel 1363. Come ha suggerito Ettore Napione¹⁹, Agnese discendeva dai Durazzo, ramo collaterale della casata regia degli Angioini, che tra gli altri deteneva il titolo, peraltro solo formale, di re titolare di Gerusalemme e di Sicilia; il loro blasone presentava gigli ed era tripartito di Ungheria, Francia e Gerusalemme. Il ramo dei Durazzo sarebbe asceso al trono di Napoli nell'ultimo ventennio del Trecento e nel primo trentennio del Quattrocento²⁰.

È probabile che l'alto lignaggio della sposa e gli orizzonti mediterranei da cui ella proveniva, in anni coincidenti con la crociata di Pietro I da Cipro, abbiano offerto elementi di suggestione per la corte, proprio a ridosso del 1364, anno in cui, non a caso all'indomani dello sposalizio, presero l'avvio le iniziative di Cansignorio: la nuova famiglia regnante necessitava di una dimora all'altezza della propria immagine.

Le *Storie Giudaiche* nell'ambito del programma iconografico della sala Grande

La decisione di Cansignorio di avviare una campagna edilizia nelle dimore di Santa Maria Antica affacciate sulla centrale piazza dei Signori, dopo che il suo predecessore Cangrande II aveva spostato il baricentro della sua politica difensiva su Castelvechio a seguito della congiura di Fregnano, va probabilmente letta anche nell'ottica di un riavvicinamento alla città²¹. Nell'ambi-

¹⁸ M. Carrara, *Gli Scaligeri*, Dall'Oglio, Milano, 1966, p. 204; F. Riva, *Il Trecento volgare*, Istituto per gli studi storici veronesi, Verona 1979 (Verona e il suo territorio, III. 2), pp. 124-126, anche per un profilo del poeta. Per il testo della canzone, si veda anche A. Medin, *Canzone storico-morale di Nicolò De Sacchi poeta veronese del secolo XIV*, in *Raccolta di studi critici dedicati ad Alessandro d'Ancona*, G. Barbera, Firenze 1901, pp. 570-575.

¹⁹ Napione 2012, p. 39, nota 8.

²⁰ D. Passerini, *Gli Angiò-Durazzo: la rappresentazione del potere*, tesi di dottorato in cotutela tra Università degli Studi di Napoli Federico II e Université d'Avignon, tutor/directeur de thèse, Francesco Senatore, Guido Castelnuovo, anno accademico 2019-2020: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-03142145/document> (ultima consultazione 27 maggio 2022), in particolare pp. 34-35.

²¹ Sicuramente si tratta di un riavvicinamento, senza tuttavia incorrere nella tradizionale interpretazione storiografica che vedeva in Castelvechio l'emblema della rottura del rapporto fiduciario tra gli Scaligeri e la loro città, come ha ben dimostrato G. M. Varanini, *Castelvechio come residenza nella tarda età scaligera*, «Verona Illustrata», II, 1989, pp. 11-18 e su cui, in seguito, è tornato con argomenti convincenti E. Napione, *I timori di Antonio della Scala. Il rafforzamento dei castelli del*

zioso progetto, la centralità del palazzo di Cangrande appare ribadita dall'edificazione della cosiddetta loggia del giardino, dove fu realizzata la grande sala di rappresentanza, come assicurano le fonti tra Quattro e Cinquecento, a partire da Francesco Corna da Soncino nel 1477, Marin Sanudo nel 1483 fino a Giorgio Vasari, nelle due edizioni delle *Vite*²².

Il programma iconografico della sala, secondo la versione vasariana, prevedeva la raffigurazione della «guerra di Gerusalemme, secondo che è scritta da Iosafo», al di sopra della quale sarebbe stato posto un «partimento di medaglie» con gli «uomini segnalati di que' tempi, et in particolare molti di que' signori della Scala»²³. La riscoperta dei medaglioni imperiali di Altichiero, nel 1969, nei sottarchi della loggia del giardino nel palazzo della Provincia, già di Cangrande, rilanciò gli studi relativi alla sala Grande e, anche se ad oggi tra gli studiosi non esiste una posizione condivisa su dove, in origine, si trovasse, se in corrispondenza del loggiato al primo piano – come appare più probabile da una lettura delle fonti documentarie e delle evidenze architettoniche²⁴ – o in altro luogo per cui, al momento, non è stata avanzata un'identificazione convincente, gli studi più recenti sono comunque concordi nel ritenere che i medaglioni imperiali si trovassero, se non nella sala, nelle sue immediate adiacenze e quindi rientrassero a pieno titolo nel suo programma iconografico²⁵. Se vale quest'ipotesi, risulterebbe rafforzato quanto a suo tempo proposto dalla Donato, che cioè il soggetto dipinto fosse stato elaborato per costituire un ponte ideale tra antichità e presente: dai medaglioni imperiali a quelli degli Scaligeri e degli uomini illustri loro contemporanei, a una narrazione della presa di Gerusalemme in un'ottica cristiana e crociata (fig. 1, tav. XII)²⁶.

Per quanto riguarda i medaglioni imperiali, il riferimento alle *Historiae Imperiales* di Giovanni De Matociis è assunto critico consolidato²⁷. Le prime

Garda e il significato del castello fluviale di San Martino in Acquaro, detto Castelvechio, in *Sirmione e i porti fortificati medievali*, atti del convegno (Sirmione, castello scaligero, 30 marzo 2019) a cura di G. Perbellini, V. Cane, Il Rio, Mantova 2019, pp. 121-137.

²² Si veda la bibliografia indicata alla nota 12.

²³ Per la citazione completa del passo vasariano, si veda Piccoli 2010, p. 67.

²⁴ Per le diverse opinioni, da ultimo, Piccoli 2010, pp. 60-78; Ead. 2013, pp. 147-170; Napione 2012, pp. 23-25; Id. 2013, pp. 171-194.

²⁵ Napione 2012, p. 23.

²⁶ Donato 1995, pp. 423-430, ripreso poi da Richards 2000, pp. 62-75.

²⁷ Oltre alla bibliografia indicata alla nota 12, sulle *Historiae Imperiales* si vedano in particolare L. Capoduro, *Effigi di imperatori romani nel manoscritto Chig. I VII 259 della Biblioteca Vaticana. Origini e diffusione di un'iconografia*, «Storia dell'Arte», LXXIII, 1993, pp. 23-39; G. Bodon, *Veneranda Antiquitas. Studi sull'eredità dell'antico nella Rinascenza veneta*, Peter Lang, Bern-Berlin, 2005, pp. 203-217 (anche con ampia bibliografia sulla tradizione manoscritta dell'opera).



1. Altichiero, *Medaglioni con profili imperiali* (particolare). 1364. Già Verona, palazzo scaligero di Santa Maria Antica, sala grande, sottarchi, ora Museo degli Affreschi G. B. Cavalcaselle.

sette carte del codice CCIV della Biblioteca Capitolare²⁸, fittamente postillate, riferiscono i fatti da Augusto a Tito, letti prestando in parallelo una particolare attenzione alle vicende giudaiche, tanto che il medaglione biografico di Vespasiano si diffonde per metà sulla presa di Gerusalemme, quello di Tito è per metà dedicato a Flavio Giuseppe e alle sue opere. Al f. 2r, uno schema grafico propone, accanto agli incompiuti tondi monetali imperiali a corredo dell'opera, l'elenco dei re giudei, che si conclude proprio con una postilla che ricorda la presa di Gerusalemme da parte di Vespasiano e del figlio Tito (fig. 2). Ciò evidenzia una lettura attenta di Giuseppe Flavio, tuttavia le vicende di Gerusalemme, pur costituendo lo sfondo ideale della parte iniziale dell'opera, non costituiscono oggetto di narrazione privilegiata, ma sono sintetizzate in sole due colonne di testo nei medaglioni biografici di Vespasiano e Tito: troppo poco per costituire una possibile fonte per il programma iconografi-

²⁸ Dell'opera si conservano tre versioni manoscritte: una autografa e acefala, con le illustrazioni imperiali, Cod. Vat. Chig. I, VII, 259 della Biblioteca Vaticana; una lacunosa e senza illustrazione, Cod. D 13, della Biblioteca Vallicelliana di Roma; una integra della prima parte ma lacunosa e quasi senza illustrazione, Cod. CCIV della Biblioteca Capitolare di Verona (per un'efficace sintesi, Bodon 2005, p. 205).

co della Sala Grande²⁹.

Diverso è il caso della seconda opera redatta, come si è accennato, quasi in contemporanea alle *Historiae Imperiales*, ossia il *Chronicon* di Benzo d'Alessandria. La *summa* enciclopedica è costituita da ventiquattro libri relativi ad avvenimenti storici, leggende, geografia, filosofia, azioni e detti di uomini illustri, suddivisi non cronologicamente, ma, in modo assai originale, in sezioni monografiche³⁰. La prima e più ampia sezione, dal primo al decimo libro, è dedicata alla storia giudaica dalla creazione del mondo – com'era tradizione – fino alla distruzione del tempio di Gerusalemme nel 70 d.C.; alla presa della città santa è dedicato il decimo libro. In questo caso, ciò che nel Mansionario era espresso nelle prime 7 carte, diviene la sezione più ampia dell'opera, con una storia universale riletta attraverso la lente privilegiata della storia giudaica dalle origini del mondo alla presa di Gerusalemme. La ricostruzione dei fatti nel *Chronicon* attinge prevalentemente alle opere di Flavio Giuseppe di cui Benzo, come si è accennato, consultò un codice conservato nella Biblioteca Capitolare o lì fatto copiare.

Giunto Benzo alla corte di Cangrande, è probabile che anche il *Chronicon* fosse stato trascritto a Verona e che uno o più esemplari, oggi dispersi, si trovassero nella biblioteca di corte e in Capitolare: lo dimostra non solo il codice CCVI (194) della Capitolare, apografo del libro XIV redatto nel XVI secolo³¹, ma anche il fatto che Guglielmo da Pastrengo, intellettuale di punta dell'*entourage* scaligero tra gli anni Venti e Trenta, e quindi amico di Francesco Petrarca e a sua volta autore di un *De viris illustribus*, ne attinse copiosamente per le sue opere, in cui peraltro tracciò un memorabile ritratto di Benzo, «magne litterature vir», e del suo *Chronicon*, «opus grande, volumen immensum»³². Anche l'opera di Benzo d'Alessandria, al pari di quella del Mansionario, ebbe quindi grande eco nella generazione successiva.

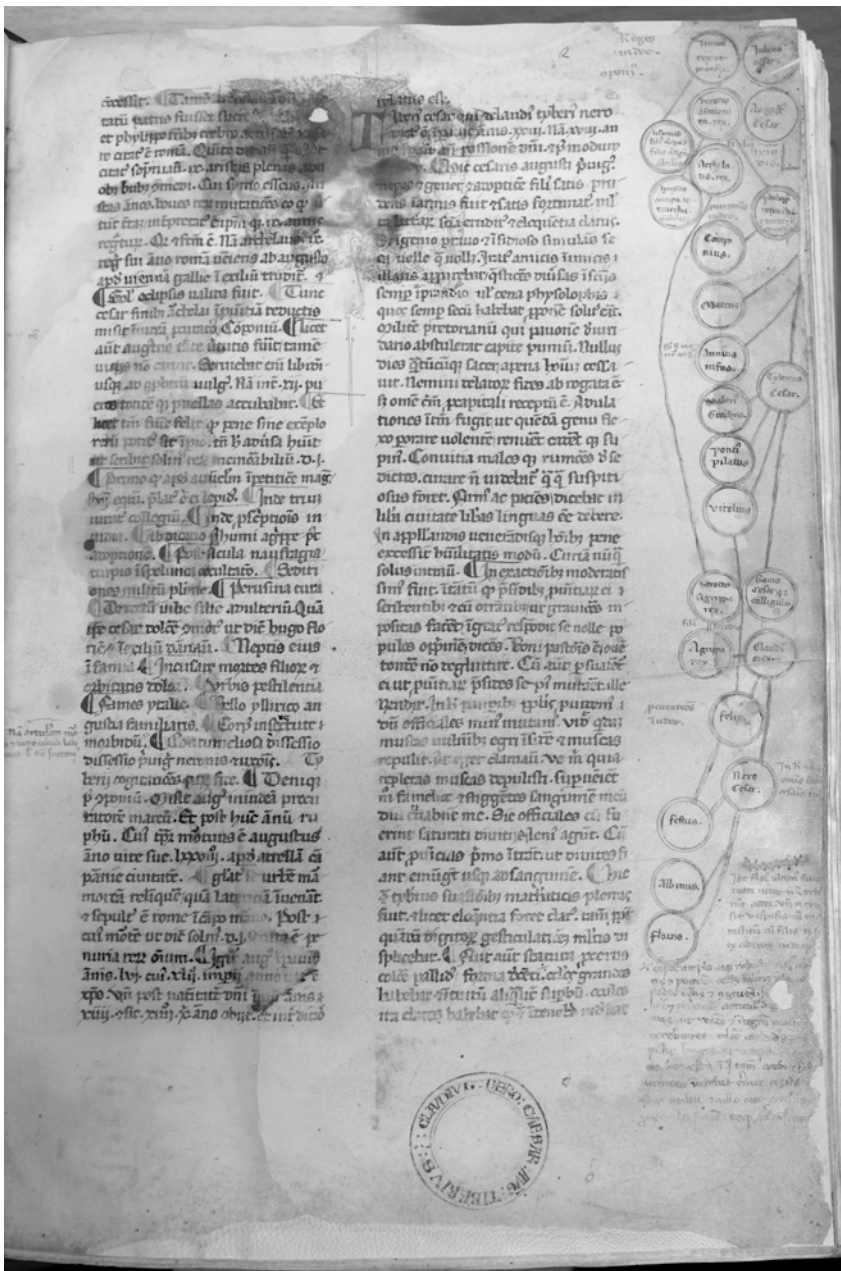
Il testo di Benzo offre un'ampia sintesi del *De Bello Iudaico* di Giuseppe Flavio, che, nell'unico codice oggi conservato presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano, il B24 inf., si estende dal f. 74r al f. 92r, articolandosi in settantacinque agili capitoli, lunghi una o due colonne, introdotti da una rubrica e da un'iniziale vegetale. Tale resoconto avrebbe sicuramente offerto un'ottima base di partenza per l'elaborazione del programma iconografico della Sala, che naturalmente avrebbe poi attinto, in parallelo, al testo ben più imponen-

²⁹ L'osservazione era già stata a ragione avanzata da Napione 2012, p. 185.

³⁰ Petoletti 2000, pp. 30-32.

³¹ Per i testimoni dell'opera, si veda Guglielmo da Pastrengo 1991, pp. XCV-CVII.

³² *Ivi*, pp. XI-XII.



2. Giovanni De Matociis, *Historiae Imperiales*, prima metà del XIV secolo. Verona, Biblioteca Capitolare, ms. cod. CCIV, f. 2r.

te dello stesso Giuseppe Flavio. Non va inoltre trascurato che, in origine, il *Chronicon* di Benzo d'Alessandria doveva comprendere anche una cospicua sezione relativa alla storia romana, oggi perduta ma forse organizzata, come le *Historiae Imperiales*, per medaglioni biografici, che in buona parte dipendevano da informazioni tratte dagli *Scriptores Historiae Augustae*, probabilmente anch'essi consultati sulla base del testimone fondamentale, il Vat. Pal. 899 oggi alla Biblioteca Vaticana, che all'epoca era conservato proprio presso la Biblioteca Capitolare³³.

Si tratta certamente di un'ipotesi, nel ventaglio di opere già messe in relazione con la sala Grande. Ma se davvero, sullo sfondo della miniera di codici di autori classici e tardoantichi della Biblioteca Capitolare, le opere di Giovanni Mansionario e Benzo d'Alessandria furono le fonti "sorelle" a cui in prima istanza si guardò per i medaglioni imperiali e le vicende giudaiche, il programma iconografico della sala Grande avrebbe costituito un omaggio all'epoca di Cangrande, in coerenza con la ritrovata centralità del suo palazzo nel programma edilizio di Cansignorio.

In relazione ai contenuti della vicenda, al di là dell'evidente nesso con il tema imperiale dei medaglioni altichiereschi, non si rilevano particolari legami tra Verona e la dinastia Flavia, protagonista della presa di Gerusalemme. In verità per questi ultimi esisteva una tradizione tarda, testimoniata per la prima volta da Torello Saraina nel Cinquecento³⁴. Lo storico veronese, riflettendo sulla frammentaria iscrizione sulla porta dei Leoni – [...]TI FLAVIUS –, la riferì erroneamente all'imperatore Tito, deducendone che la famiglia dei Flavi avesse origine veronese³⁵. Nel Quattrocento, Francesco Corna aveva già suggerito un nesso tra la porta e lo stesso Tito³⁶. Forse, come già suggerito dalla Donato, qualche intellettuale alla corte scaligera era già giunto alla stessa conclusione, dato che in epoca medievale l'iscrizione era ben visibile; tuttavia non esistono prove scritte, né lo stesso Mansionario, per esempio, ne fa menzione, mentre non manca di ricordare il presunto legame fondativo della città con gli imperatori Antonini³⁷, indizio *ex-silentio* che, forse, questa tradizione non si fosse ancora formata.

Per quanto riguarda la fortuna delle genealogie fantastiche, tanto rincorsa

³³ Petoletti 2000, pp. 14-16.

³⁴ Donato 1995, p. 430, ripresa da Napione 2012, p. 185.

³⁵ T. Saraina, *Dell'origine et ampiezza della città di Verona, tradotta di latino in lingua toscana da M.O. Pescetti*, per Francesco de Rossi, Verona 1649, f. 14v.

³⁶ F. Corna da Soncino, *Fioretto de le antiche croniche de Verona e de tutti i soi confini e de le reliquie che se trovano dentro in ditta citade*, Valdonega, Verona 1973, p. 137.

³⁷ Napione 2012, p. 31, con bibliografia precedente.



3. Pittore (veronese?), *Assedio alle porte di una città*, XV secolo. Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Album Bonfiglioli-Sagredo-Rothschild, f. 848 DR *recto*.

dalle signorie trecentesche, anche gli Scaligeri ne fecero ampio uso e ne resta testimonianza oggi nelle teste imperiali scolpite per la fontana di Madonna Verona, in sintonia con il programma iconografico dei medaglioni del salone che, come si è visto, dall'antichità si inoltravano per tutto il medioevo³⁸. In uno dei disegni del cosiddetto Album Bonfiglioli-Sagredo-Rothschild, già a suo tempo posti in relazione con la Sala Grande³⁹, il vessillo scaligero sventola in cima all'accampamento romano (fig. 3): il nesso con gli Scaligeri appare indiscutibile, anche se la declinazione del ruolo dei Flavi nella sala Grande, perdute le pitture, resta a tutt'oggi difficilmente valutabile.

La politica di immagine di Cansignorio tra tradizione classica e cristiana: nuove acquisizioni

Quanto finora detto consente di ancorare la scelta delle *Storie Giudaiche* a una molteplicità di indizi – la visita di Pietro I da Cipro a Verona e il duplice omaggio alla casata degli Angioini-Durazzo e all'epoca di Cangrande della Scala – che le riconduce entro un quadro celebrativo che prevedeva l'esaltazione degli Scaligeri in un'ottica dinastica tra passato e presente e, al contempo, in una politica d'immagine della città di Verona, al centro di una serie di iniziative pubbliche e private in cui i temi celebrativi presentano una tessitura unitaria e una raffinata regia.

Il nesso tra antichità e presente e il soggetto imperiale, alla base del programma iconografico della sala Grande, sono riproposti sia in un'iniziativa a carattere pubblico, la fontana di Madonna Verona, sia nell'arca sepolcrale di Cansignorio, come hanno ben evidenziato Maria Monica Donato ed Ettore Napione⁴⁰; si connettono a questi temi le forti spinte a carattere etico delle *Storie Giudaiche*, che trovano corrispondenza in altre opere pubbliche, come la torre delle Ore del 1370 e il ponte delle Navi nel 1373.

A tal proposito, pare interessante attirare l'attenzione sul codice Lat. 1615 contenente il *Contra Apionem* e il *De bello judaico* di Flavio Giuseppe⁴¹. Nel

³⁸ Per la fontana di Madonna Verona, si vedano: Donato 1995, pp. 435-436; Napione 2009, p. 355; Id., *I confini di Giovanni di Rignano, notaio e scultore. Autopromozione di un artista nella Verona del Trecento*, «Opera, Nomina, Historiae», I, 2009, p. 159.

³⁹ Si veda oltre, anche per la bibliografia.

⁴⁰ Donato 1995, pp. 430-437; Napione 2009, pp. 331-361.

⁴¹ Per il codice, si veda: M. Minazzato, *Il Trecento e l'età gotica*, in *La parola illuminata. Per una storia della miniatura a Verona e a Vicenza tra Medioevo e età romantica*, a cura di G. Castiglioni, Cariverona, Verona 2011, pp. 64-66, con bibliografia.



5. Verona, basilica di San Zeno, lunetta del protiro al di sopra del portale esterno.

bas-de-page della f. 1r è posto stemma dei Visconti, in sostituzione di quello dei legittimi proprietari, che con ogni probabilità furono proprio gli Scaligeri, cui il codice fu sottratto dopo la conquista del 1387⁴². L'unica iniziale figurata, di mano chiaramente veronese, non rappresenta, com'era consuetudine nei codici veronesi dell'epoca, l'autore del testo, ma il patrono san Zeno in vesti episcopali e con l'attributo del pesce appeso a una canna (fig. 4).

L'associazione tra il santo patrono e il vessillo scaligero rientrava in una consolidata abitudine, come si evince anche dalla lunetta del protiro della basilica di San Zeno, in cui, tra secondo e terzo decennio del Trecento, le insegne comunali del santo furono ridipinte sovrapponendo la scala (fig. 5), come ha evidenziato Tiziana Franco⁴³. Queste avvedute scelte sottolineano come l'alto valore civico attribuito alla figura di san Zeno già dall'epoca co-

⁴² Ugual sorte infatti toccò a molti altri volumi della biblioteca degli Scaligeri, che, confluiti dapprima in quella viscontea, entrarono poi a far parte delle collezioni della *Bibliothèque Nationale de France*. Per la biblioteca scaligera si vedano: Piccoli 2010, pp. 111-113; Minazzato 2011, pp. 63-66; Crestani 2021, pp. 163-168.

⁴³ T. Franco, *Santi patroni dipinti. Il caso di san Zeno e di san Pietro martire a Verona*, in *Medioevo. L'Europa delle cattedrali*, atti del convegno (Parma, Università di Parma, 19-23 settembre 2006) a cura di A. C. Quintavalle, Electa, Milano 2007, pp. 480-489.

munale fosse stato ripreso dalla signoria in chiave autocelebrativa sia nella basilica che ne conservava le spoglie, mentre, nel caso del testo di Flavio Giuseppe, l'omaggio al patrono rimandava anche all'ambiente episcopale – naturalmente retto, all'epoca, da uno scaligero, Pietro della Scala – e all'importanza della Biblioteca Capitolare come luogo di conservazione e diffusione delle opere dello storico romano.

Seppur con cautela, si può avvicinare a questi esempi anche la notizia, tramandata da Girolamo Dalla Corte, di come, al di sopra dell'iscrizione a suggello dell'edificazione della torre delle Ore, Cansignorio avesse ordinato che fossero eseguite le immagini di san Zeno e san Pietro Martire, insieme allo stemma scaligero⁴⁴. Stando all'autore del Cinquecento, le tradizionali iconografie del protettore della città e del santo martire veronese, prevalentemente utilizzate in contesti sacri, sarebbero state quindi poste a coronamento di un'opera pubblica, fortemente connotata dai simboli del potere scaligero. È pur vero che il santo martire sarebbe stato associato al vescovo moro come compatrono della città soltanto nel secondo decennio del Quattrocento, e ciò lascia aperta la possibilità che il dipinto in questione fosse di epoca successiva; tuttavia resta indicativa l'evidenza degli stemmi scaligero, che Dalla Corte poteva ancora vedere, associati a un'immagine – magari fatta successivamente modificare – che nel Trecento forse prevedeva la sola effigie di san Zeno⁴⁵. Quest'ipotesi, del resto, ben si inserirebbe nella politica di immagine del signore.

Le insegne dipinte e l'iscrizione commemorativa sulla torre («tempore marmoream quo Cansignorius urbem rexit») rimandano infatti al tema della «città marmorina», che, ancora secondo la Donato, è «un antico tema cittadino, assunto in chiave 'classica' a slogan di una politica culturale [...] che nelle epigrafi s'intreccia alla lode del signore»⁴⁶. La lode si cementa ulteriormente nell'orgogliosa affermazione di una presunta «eticità» del regno scaligero («Cansignorius urbem / rexit lege pius»)⁴⁷, tema proprio della sala Grande e dell'arca di Cansignorio, dove il programma iconografico era volto ad assi-

⁴⁴ *Dell'istorie della città di Verona del signor Girolamo Dalla Corte gentiluomo veronese*, presso Agostino Savioli, Venezia 1744, II, p. 273.

⁴⁵ Sembra difficile che Dalla Corte, seppur non sempre affidabile nelle sue restituzioni, abbia inventato la notizia; è più probabile che sulla torre fossero ancora visibili pitture che lo storico poteva, su base stilistica, riferire all'epoca tardomedievale e che anche lo stemma scaligero, magari ridipinto, si intravedesse ancora. La prudenza resta comunque d'obbligo, stante la perdita del dipinto.

⁴⁶ Bertolini 1988, pp. 255-260; Donato 1995, p. 434.

⁴⁷ Per la trascrizione dell'epigrafe si veda: *Poesie minori riguardanti gli Scaligero*, a cura di C. Cipolla, F. Pellegrini, Forzani, Roma 1902, p. 138.

milare il *dominus* al tipo del *miles christianus*⁴⁸. È a questa legittimazione in chiave religiosa che si sarebbe riconnesso il soggetto sacro scelto per la torre, ulteriore conferma di come la politica d'immagine dello scaligero fosse volta a integrare motivi desunti dalla tradizione classica e dall'ambito religioso.

Intellettuali di corte per il programma iconografico della sala Grande

Quanto finora suggerito conferma la regia unitaria che lega gli interventi pubblici e privati di Cansignorio. L'ambizione e la complessità di tale progetto ha indotto gli studiosi veronesi, in passato, a chiamare in causa Francesco Petrarca come possibile ideatore del programma iconografico della sala Grande⁴⁹, stante anche il riferimento vasariano alla presenza di un suo ritratto all'interno della sala stessa e l'attenzione del letterato al tema degli *Uomini Illustri*. Come ha efficacemente dimostrato la Donato, tuttavia, sarebbe proprio il «tenore culturale» del progetto – privo di quello «strenuo lavoro filologico»⁵⁰ che caratterizzò invece l'operazione carrarese della *Sala virorum illustrium* – ad escluderne la paternità, oltre al fatto, più volte ribadito anche in relazione alla biografia del poeta, che egli non ebbe mai una particolare sintonia con la corte scaligera, né soggiornò a lungo a Verona, dove fu nella primavera del 1345, quando scoprì le lettere ad Attico, a Bruto e al fratello Quinto di Cicerone, conservate in Capitolare.

A Verona lo legarono piuttosto alcune selezionate amicizie, prima fra tutte quella con Rinaldo Cavalchini e con Guglielmo da Pastrengo, che furono, nella generazione successiva a quella di Giovanni Mansionario e Benzo d'Alessandria (mancati entrambi nel 1337), gli intellettuali veronesi di maggior rilievo. Se Cavalchini, chierico, fu letterato e maestro di grammatica, il giudice Guglielmo da Pastrengo fu uno degli uomini più in vista della corte già ai tempi di Cangrande, anche se, in seguito, scelse di ritirarsi a vita privata, e di dedicarsi allo studio; alla metà del secolo, dopo un lungo lavoro preparatorio, scrisse il *De originibus* e il *De viris illustribus*, un vero e proprio «dizionario» biografico, il primo del suo genere nella penisola⁵¹.

⁴⁸ Donato 1995, p. 430.

⁴⁹ Per la presenza di Petrarca a Verona si veda la bibliografia indicata alla nota 1, in particolare gli studi di Billanovich.

⁵⁰ Donato 1995, p. 430.

⁵¹ Per i due letterati, si vedano: Avesani 1976, pp. 124-130; Guglielmo da Pastrengo 1991, con bibliografia; si vedano inoltre M. De Marco, *Cavalchini, Rinaldo*, in *Dizionario Biografico*

Sia Cavalchini sia Guglielmo da Pastrengo, che pure non furono *strictu sensu* uomini di corte, morirono nel 1362, a ridosso, cioè, delle iniziative edilizie di Cansignorio. Resta quindi da valutare chi, nella seconda metà degli anni Sessanta, avrebbe potuto esercitare, nell'ambito dell'*entourage* di corte, un ruolo nodale nell'elaborazione del progetto. La corte vantava alcune personalità di spicco. Gasparo Scuario de' Broaschini, al pari di Cavalchini e Guglielmo da Pastrengo, fu amico di Petrarca, che aiutò nell'impresa dell'ordinamento delle *Familiares* di Cicerone, e, più tardi, fu in contatto con Coluccio Salutati. Di Broaschini non si conoscono scritti di rilievo e la sua multiforme personalità lo portò a essere attivo anche come decoratore di scudi, che forse fu anzi la sua occupazione principale⁵². Un ancor giovane Antonio da Legnago divenne cancelliere di Cansignorio nel 1369 e quindi tutore dei suoi figli minorenni; i suoi *Epigrammata*, messi in relazione da Rino Avesani con il "partimento di medaglie" di Altichiero, furono probabilmente composti alla metà degli anni Settanta e non possono quindi annoverarsi tra le fonti utilizzate per la sala Grande⁵³. Il giudice Leonardo da Quinto, letterato e bibliofilo, è attestato per la prima volta nel 1375, quando presenzia al testamento di Cansignorio, segno di un legame già sedimentato negli anni precedenti; la sua morte, nel 1392, fa ritenere che nei primi anni Sessanta potesse essere già attivo entro i circoli di corte⁵⁴. Se a questo si aggiunge che fu proprietario del codice capitolare con le *Historiae Imperiales* di Giovanni de Matociis, come attesta la nota di possesso, si può convenire con John Richards che esista la concreta possibilità di un suo diretto coinvolgimento nella messa a punto del programma iconografico della sala Grande⁵⁵. Che si fosse fatto trascrivere il codice o che lo avesse ereditato da altri – magari lo stesso Guglielmo da Pastrengo, che tanto aveva studiato il Mansionario – Leonardo faceva certamente parte, come anche Gasparo Scuario de' Broaschini, del fervido clima culturale di preumanesimo che nella Capitolare aveva il suo punto di riferimento. La permeabilità tra la corte e la Capitolare, vero serbatoio di sapere a cui tutti gli intellettuali dell'epoca attinsero, è

degli Italiani [=DBI], 22, Roma 1979, *ad vocem*; M. Cerroni, *Guglielmo da Pastrengo*, in DBI, 61, Roma 2004, *ad vocem*.

⁵² Per un profilo biografico: Avesani 1976, pp. 124-130; E. Napione, G. M. Varanini, «*Gaspar rector*» e l'arca di Cansignorio della Scala, «Verona Illustrata», XVIII, 1995, pp. 127-133; Piccoli 2010, p. 164.

⁵³ Per un profilo biografico: C. Salinari, *Antonio da Legnago*, in DBI, 3, Roma 1961, *ad vocem*; Avesani 1976, pp. 131-136.

⁵⁴ Per un profilo biografico: C. Cipolla, *Notizie intorno a Leonardo da Quinto giudice e letterato veronese del sec. XIV*, stabilimento tipografico Franchini, Verona 1885; Avesani 1976, pp. 134-135.

⁵⁵ Richards 2000, p. 70.

del resto già stata a più riprese sottolineata dagli studi di filologia e letteratura a partire da Giuseppe Billanovich e costituì l'ambiente abituale di frequentazione di chi presiedette al programma iconografico della sala Grande. Di più, l'esilità degli elementi biografici e degli indizi in nostro possesso sull'ambiente di corte degli anni Sessanta, per il momento, non consentono di dire.

Per una fortuna della sala Grande nel primo Quattrocento

L'album Bonfiglioli-Sagredo-Rothschild e il monumento di Cortesia da Serego in Sant'Anastasia

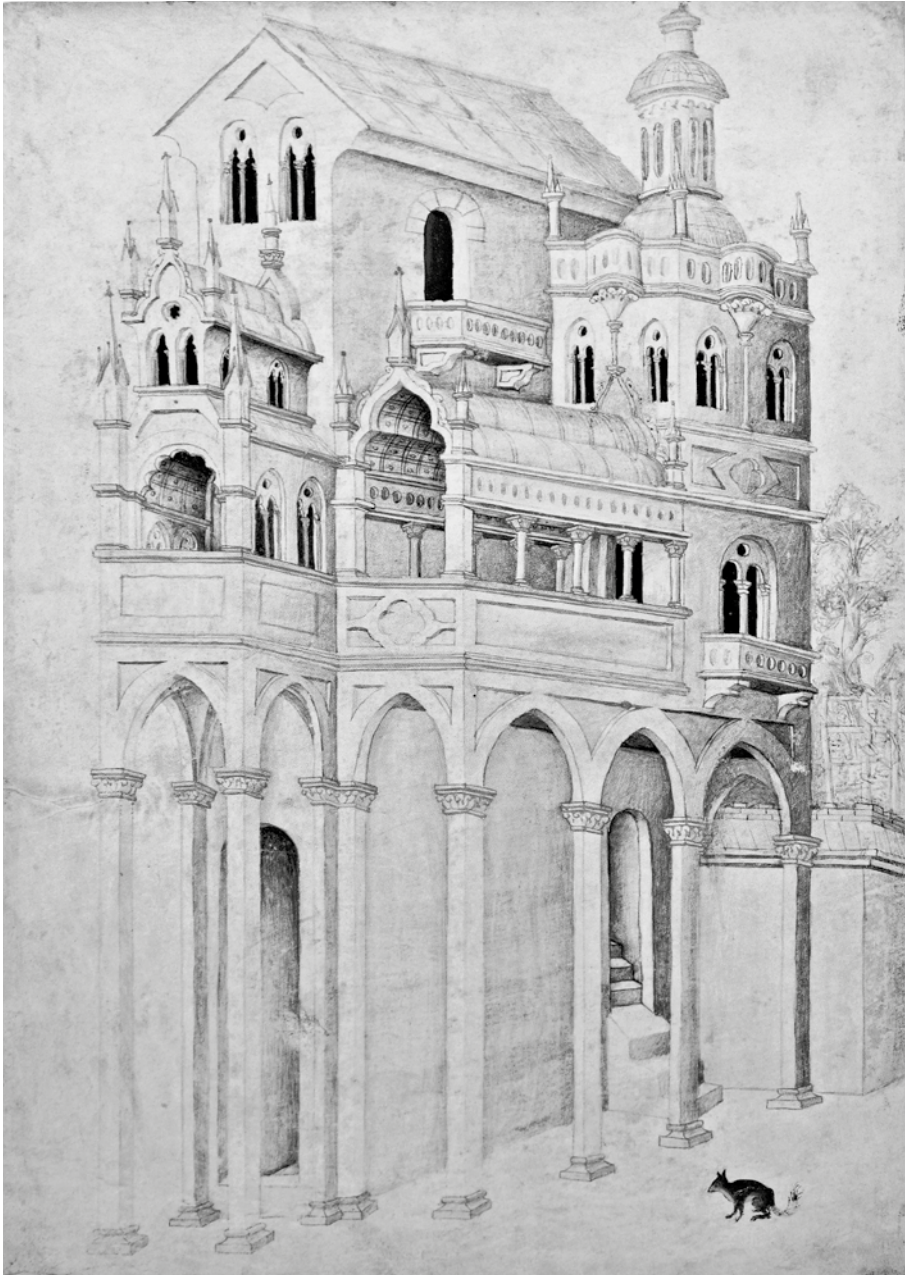
Sono noti i disegni già qui sopra richiamati del cosiddetto album Bonfiglioli-Sagredo-Rothschild⁵⁶, il cui primo nucleo costitutivo risale all'inizio del Quattrocento ad opera di una bottega veronese; alcuni schizzi sono già stati posti in relazione con la sala Grande per i soggetti raffigurati e il dettaglio delle insegne scaligere⁵⁷. Le affinità con le opere di Altichiero sono evidenti, nella resa dei gruppi di cavalieri e soldati, dei fondali rocciosi, anche se riletti con un gusto più tardogotico. Sorprendentemente altichieresco risulta anche il gruppo di quinte architettoniche che occupa buona parte dei *recto* dell'album: la serie, per la sua omogeneità e compiutezza, sembra un quaderno di modelli ad uso di bottega e le architetture, per articolazione, resa prospettica e linearità, sono da considerarsi di diretta derivazione altichieresca, con un'esecuzione da riferire entro i primi due decenni del Quattrocento⁵⁸. I riscontri con le quinte della cappella di San Giacomo e dell'oratorio di San Giorgio a Padova sono sorprendenti e a Verona non si conoscono rielaborazioni successive tanto fedeli alle architetture di Altichiero quanto queste.

Vi si distinguono alcuni edifici ed episodi che potrebbero derivare da un ciclo con le storie dell'infanzia di Cristo (inv. 844 DR *recto*; 844 DR *verso*; 845 DR *verso*; 846 DR *verso*), molti edifici però hanno un carattere dichiaratamente residenziale e laico: sono questi ultimi che sembrano poter essere posti, analogamente alle scene di battaglia, in relazione con la sala Grande. Si può procedere per confronto con dettagli delle sinopie dei sottarchi con i medaglioni imperiali e del loggiato del riquadro Cavalli in Sant'Anastasia, ma

⁵⁶ *Il Rinascimento italiano nella collezione Rothschild del Louvre*, catalogo della mostra (Firenze, casa Buonarroti, 27 maggio - 14 settembre 2009) a cura di C. Loisel, Mandragora, Firenze 2009, con la riproduzione dell'intero taccuino.

⁵⁷ Si rinvia a Piccoli 2010, pp. 68-74, con bibliografia precedente.

⁵⁸ Si veda, in particolare, *Il Rinascimento italiano* 2009, pp. 22-52.



6. Pittore (veronese?), *Edificio tardogotico*, XV secolo. Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, album Bonfiglioli-Sagredo-Rothschild, f. 852 DR *recto*.



7. Michele Giambono, *Monumento funebre a Cortesia Serego* (particolare), 1432. Verona, basilica di Santa Anastasia, presbiterio, parete sinistra.



8. Michele Giambono, *Monumento funebre a Cortesia Serego* (particolare), 1432. Verona, basilica di Santa Anastasia, presbiterio, parete sinistra.

i riscontri riguardano generalmente singole parti o dettagli delle architetture, e non offrono quindi appigli inoppugnabili.

Nel foglio inv. 852 DR *recto* vi è però un edificio che viene ripreso alla lettera nella quinta architettonica che fa da sfondo all'angelo annunciante dipinto da Michele Giambono per il monumento funebre a Cortesia Serego in Sant'Anastasia nel 1432⁵⁹. Se si sfronda l'edificio dalle rutilanti inserzioni del pittore veneziano, infatti, l'intera struttura e persino la posizione di loggiati, finestre e balconi risultano identiche (figg. 6-7).

Ciò non autorizza a ritenere che Giambono avesse copiato dal taccuino Bonfiglioli-Sagredo-Rothschild, ma suggerisce la concreta possibilità che sia il pittore veneziano sia il responsabile dei disegni dell'album avessero attinto a una fonte comune: per l'appunto, la sala Grande. Gli inserti insistentemente classicheggianti nelle architetture e la cornice dipinta, che addirittura ospita

⁵⁹ Per un'esauriente discussione del monumento, si rinvia a T. Franco, *Michele Giambono e il monumento a Cortesia da Serego in Santa Anastasia a Verona*, Il Poligrafo, Padova 1998.

medaglioni con imperatori laureati, offrono un evidente rimando alla sala (figg. 1, 8)⁶⁰.

Il monumento era stato fatto erigere da Cortesia da Serego quando Verona era già entrata sotto il dominio della Serenissima, in onore del padre, omonimo, capitano generale di Antonio della Scala, che era morto nel 1387, a ridosso della fine della signoria scaligera. Il figlio, nato un anno prima, partecipò nel 1404 al tentativo di reinsediamento degli Scaligeri, ma, dopo la dedizione a Venezia, si dimostrò da subito ben disposto verso la dominante ed entrò a far parte delle magistrature cittadine. L'erezione del monumento dava compimento alla volontà testamentaria del 1424 di onorare il padre dandogli degna sepoltura, intenzione che andò trasformandosi, a seguito del secondo testamento del 1429, in una più cauta volontà devozionale di suffragio nei confronti degli avi, forse per mettersi al riparo dalle critiche che l'eclatante esposizione celebrativa della tomba avrebbe potuto attirargli⁶¹. Se quindi il corpo paterno non fu mai traslato nel monumento, l'opera manifesta comunque la spregiudicata politica d'immagine condotta da Cortesia, «senza che in ciò si debba riconoscere una volontà di contrasto ideologico verso il potere veneziano o un particolare rimpianto verso la signoria scaligera», come evidenziato da Tiziana Franco⁶². La ripresa delle architetture dipinte e del motivo dei medaglioni si configura quindi come un omaggio alla sala Grande – che nel primo quarto del Quattrocento era ancora in uso, ed era studiata e copiata dai pittori tardogotici –, da leggersi nella cornice di una ripresa stilistica, non iconografica e tanto meno ideologica. La memoria del salone e delle storie di Giuseppe Flavio rimanevano vive, tanto per Giambono quanto per i disegnatori dell'album Bonfiglioli-Sagredo-Rothschild, in quanto punta di diamante dell'esperienza figurativa scaligera e modello esemplare della pittura di Altichiero.

Tra manoscritti e primi incunaboli: la fortuna di Giuseppe Flavio nel XV secolo

La tradizione testuale di Giuseppe Flavio nel Quattrocento veronese è ancora tutta da scrivere, come ha evidenziato Guglielmo Bottari⁶³; senza alcuna pretesa di esaustività, un cenno appare comunque utile per concludere l'in-

⁶⁰ *Ivi*, pp. 62-68.

⁶¹ Per le vicende: *ivi*, pp. 17-31.

⁶² *Ivi*, p. 24.

⁶³ Guglielmo da Pastrengo 1991, p. LXXXII, nota 175.

tervento, aprendo uno spiraglio sul contesto culturale successivo alla caduta degli Scaligeri.

La prima testimonianza di un codice quattrocentesco risale a un periodo compreso tra 1417 e il 1418, quando Gasperino Barzizza, umanista padovano⁶⁴, scrisse di aver ricevuto dall'abate di San Zeno, Pietro Emilei, una copia di Giuseppe Flavio, che tenne presso di sé per un certo periodo e che poi restituì al prelado⁶⁵. Il testo non compare né nell'inventario del 1318 della biblioteca del monastero di San Zeno, né in quello del 1400, fatto redigere per ordine dello stesso Pietro Emilei, indizio forse che il codice fosse di proprietà dell'abate e non del monastero⁶⁶.

Altre copie di Flavio Giuseppe dovevano comunque circolare a Verona, come il prezioso «codex historiarum Iosephi grandis [...] nimis atque praecii maximi propter scripturarum magnitudinem», consultato da Marco Fulgioni per la redazione del suo imponente commento alle *Antiquitates* e al *Bellum Iudaicum* del 1447⁶⁷, oggi presso la Biblioteca Civica di Verona (ms. 812). Nel proemio all'opera, al f. 4v, l'autore dice di essere originario di Sant'Agata dei Goti e di essersi trasferito a Verona dove ottenne la cittadinanza e scrisse quest'opera come segno di gratitudine alla città.

L'opera di Fulgioni è una testimonianza del persistere della fortuna testuale di Giuseppe Flavio, peraltro confermata dall'edizione a stampa, pubblicata a Verona nel 1480, delle versioni latine della *Guerra giudaica* e del *Contra Apionem* (per la traduzione di quest'ultima si tratta dell'*editio princeps*), a cura del veronese Ludovico Cendrata, intellettuale del circolo del poeta Giovanni Antonio Panteo, per i tipi di Pierre Maufer⁶⁸. Per la redazione dell'opera,

⁶⁴ Per Gasperino Barzizza, si veda G. Martellotti, *Barzizza, Gasperino* (voce), in DBI, 7, Roma 1970, *ad vocem*.

⁶⁵ R. Sabbadini, *Storia e critica di testi latini*, II ed., Antenore, Padova 1971, p. 289. Così scrive Barzizza al suo allievo Lodovico Cocco: «Iosephus olim apud me fuit, causa eris alieni, quo mihi Abbas Sancti Zenonis tenebatur; nunc ere persoluto liber ad Abbatem rediit». La lettera, del 1417, si conserva presso la biblioteca Riccardiana di Firenze (codice Riccardiano 779, f. 106).

⁶⁶ Per la biblioteca di San Zeno, si vedano: A. Parolotto, *La biblioteca del monastero di San Zeno in Verona (1318-1770)*, Della Scala, Verona 2002; Crestani 2021, pp. 86-102, 181-182, 189-195.

⁶⁷ G. Biadego, *Catalogo descrittivo dei manoscritti della Biblioteca comunale di Verona*, Civelli, Verona 1892, pp. 411-412, n. 865; Guglielmo da Pastrengo 1991, p. LXXXII, nota 175. Fulgioni compì il suo imponente lavoro l'11 gennaio 1447, come dichiara nell'*explicit* dell'opera, al f. 510v. L'opera contiene ai ff. 1r-5v il proemio; ai ff. 6r-393bis r, le *Antiquitates Iudaicae*; ai ff. 393bis r-402r, il *Contra Apionem*; ai ff. 402r-510v, il *De bello iudaico*.

⁶⁸ Guglielmo da Pastrengo 1991, p. LXXXII, nota 175. L'incunabolo con il Giuseppe Flavio latino è l'unico stampato a Verona da Pierre Maufer, tipografo francese, che lo ultimò il 25 dicembre 1480 (*IGI*, 5388). Per Ludovico Cendrata, si veda: M. Palma, *Cendrata, Ludovico* (voce), in DBI, 23, Roma 1979, *ad vocem*.

Cendrata lamenta lo stato lacunoso dei manoscritti su cui dovette lavorare, che si era fatto giungere da Bologna e da altre località⁶⁹. Nulla si dice in relazione a testimoni in ambito veronese, che – ancora presenti alla metà del secolo, come si è visto – forse erano andati nel frattempo dispersi, come del resto accadde anche ai codici trecenteschi citati all’inizio del contributo, che a quella data erano già da tempo emigrati in altre sedi: il Lat. 5054 era stato fatto copiare per Francesco Petrarca intorno al 1342 ed era subito entrato a far parte della sua biblioteca; il Lat. Fol. 625 nel 1393 era giunto tra le mani di tale frate Girolamo, di Siena, dell’ordine degli Eremitani; il Lat. 1615 già alla fine del XIV secolo era passato ai Visconti⁷⁰. Nessun testimone manoscritto di Giuseppe Flavio rimane oggi in Biblioteca Capitolare.

Quanto detto suggerisce un quadro di riferimento che, a livello testuale, continuava a essere vivace, ma oramai slegato da una memoria scaligera o da ambienti del potere civile. La sala Grande, comunque, continuò ad assolvere le sue funzioni di rappresentanza nel palazzo del Podestà fino allo scadere del secolo: suggestivamente, al 1499 risale l’ultimo documento che la ricorda⁷¹. Di lì a poco, le *Storie Giudaiche* sarebbero state ricoperte da altri e certamente meno pregevoli interventi decorativi: fu così che, obliterata dalla storia, il testo figurativo più importante del Trecento scaligero entrò a far parte della leggenda.

⁶⁹ Nell’introduzione, Cendrata riferisce: «Apportata vero sunt de Bononia & aliunde huius historiae exemplaria: in quibus longa vigilia assidue elaboravi [...]. Nam tanta fuit illorum incuria: qui transcribere apportata volumina: ut difficillimum fuit vaticinari ipsius Iosephi edita verba» (f. non num.).

⁷⁰ Si veda la bibliografia alle note 1 e 5.

⁷¹ Piccoli 2010, p. 61.

Giulia Gambarotto

La pittura araldica a Verona nel Quattrocento: contesti, modelli e significati

RIASSUNTO: Nel saggio vengono individuate e analizzate le testimonianze pittoriche di tema araldico diffuse a Verona e provincia nella prima metà del XV secolo. Tutti gli stemmi familiari esaminati, provenienti da diversi contesti, sono accompagnati dai tipici racemi vegetali tardogotici. Tali apparati ornamentali erano indissolubilmente legati alla volontà di propiziare la continuità della propria stirpe tramite l'immagine del tralcio perennemente in fiore.

ABSTRACT: The essay identifies and analyzes the pictorial evidence of heraldic themes that were widespread in Verona and its province during the first half of the 15th century. All the examined family crests, originating from various contexts, are accompanied by typical late-Gothic vegetal motifs known as "racemi." These decorative elements were intimately linked to the desire to ensure the continuity of one's lineage through the image of an ever-blooming perennial shoot, symbolizing prosperity and longevity.

Il contributo esamina la diffusione delle pitture di tema araldico nella città di Verona e provincia nella prima metà del XV secolo, analizzando nello specifico i diversi contesti in cui ricorrono tali rappresentazioni, i modelli a cui si riferiscono e i loro significati. Trattandosi di testimonianze per la maggior parte inedite o pressoché sconosciute, l'obiettivo è quello di tracciare un percorso che dovrà essere necessariamente approfondito, soprattutto per quanto riguarda le questioni attributive. Va premesso che l'interpretazione di numerose testimonianze è ostacolata dal cattivo stato di conservazione dei dipinti, molti dei quali necessitano di urgenti interventi. Questo problema fu rilevato già all'inizio del Novecento da Max Ongaro che riprodusse un motivo decorativo allora visibile sulla facciata di casa Serego Alighieri, in vicolo dietro Sant'Andrea¹. L'apparato è andato completamente perduto ma la rico-

¹ M. Ongaro, *Per le case affrescate di Verona*, «Madonna Verona», III, 1909, p. 2; T. Franco,

struzione grafica ha permesso di osservare il legame tra il fregio scomparso, costituito da racemi fioriti disposti a rombo che incorniciano il motto della casata, e altre opere commissionate dalla stessa famiglia, come il tralcio scolpito che circonda il monumento a Cortesia Serego, realizzato tra il 1424 e il 1429 dal fiorentino Pietro di Niccolò Lamberti e collocato nella basilica di Santa Anastasia, vera e propria fucina del tardogotico veronese².

Basilica di Santa Anastasia e chiesa di Santo Stefano

I dipinti che decorano le volte della basilica di Santa Anastasia furono realizzati tra il 1432 e il 1440 dal pittore Giovanni Badile e dalla sua bottega³. L'importanza dell'impegno civico che permise il completamento della copertura dell'edificio gotico, rimasto per lungo tempo incompiuto, è sottolineata dalla presenza dello stemma della città di Verona, avente croce d'oro in campo azzurro, sui pilastri cilindrici che sorreggono le volte della quinta campata, da dove ripresero i lavori nel Quattrocento⁴. Lo scudo è ripetuto anche tra le decorazioni floreali presenti su tutti i sottarchi a partire dalla quinta campata (fig. 1), mentre nelle cappelle private prevalgono le insegne delle singole famiglie⁵. Gli elementi floreali che accompagnano l'elaborato programma celebrativo dell'ordine domenicano conferiscono all'insieme una policromia unica e spettacolare e trasmisero diffusamente in altri contesti limitrofi, sia religiosi sia profani⁶.

Michele Giambono e il monumento a Cortesia da Serego in Santa Anastasia a Verona, Il Poligrafo, Padova 1998, p. 53, nota 88.

² *Ibidem*

³ F. Pietropoli, *Verona, Chiesa di Sant'Anastasia, crociera destra. Giovanni Badile*, San Pietro Martire e Angeli, in *Pisanello. I luoghi del gotico internazionale nel Veneto*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 8 settembre - 8 dicembre 1996) a cura di F. M. Aliberti Gaudioso, Electa, Milano 1996, p. 96 (scheda a cura di F. Pietropoli); F. Pietropoli, *La decorazione pittorica nella chiesa di Santa Anastasia*, in *La Basilica di Santa Anastasia a Verona. Storia e restauro*, a cura di P. Marini, C. Campanella, Banca Popolare di Verona, Verona 2011, pp. 51-73: 65.

⁴ Per lo stemma si veda: A. Ziggio, *Blasone della Repubblica di Venezia, e de' suo Regione, e Stati*, «Archives héraldiques suisses», CXVI, 2002, p. 117. Per la storia della basilica si veda: C. Cipolla, *Ricerche storiche intorno alla chiesa di Santa Anastasia in Verona*, tip. Marco Visentini, Venezia 1882; G. M. Varanini, *Verona nei primi decenni del Quattrocento la famiglia Pellegrini e Pisanello*, in *Pisanello 1996*, pp. 23-44. C. Bismara, *Vite parallele veronesi del primo Quattrocento e nuovi documenti per la fabbrica della basilica di Sant'Anastasia*, «Studi storici Luigi Simeoni», LXI, 2011, pp. 169-180; E. Napione, *Storia architettonica della basilica e del convento: dalla fondazione al Quattrocento*, in *La Basilica di Santa Anastasia 2011*, pp. 15-31.

⁵ Varanini 1996, p. 32.

⁶ M. T. Cuppini, *Pitture murali restaurate*, Ministero della Pubblica Istruzione, Verona 1970, p. 50; Pietropoli 2011, p. 73, nota 28.



1. Giovanni Badile e bottega, *Ornati floreali con stemmi della città di Verona*, 1432-1440. Verona, basilica di Santa Anastasia, volta della navata centrale.



2. Pittore veronese, *Stemma della famiglia Banda*, ante 1456 (?). Verona, chiesa di Santo Stefano, transetto sinistro.

Per esempio, sulle pareti dei bracci laterali del transetto della chiesa di Santo Stefano, subito sotto l'imposta del tetto ligneo, si sviluppa una fascia ornamentale con analoghi motivi vegetali⁷. Al centro del fregio del braccio di sinistra è presente una cornice polilobata che racchiude uno stemma inedito, riferibile alla famiglia Banda (fig. 2)⁸. La casata, documentata a partire dal XIII secolo, visse un lento ma notevole consolidamento sociale, tanto che Filippo Banda (1366-1433 circa), censito nella contrada di Santo Stefano nel 1423, possedeva ricchezze che permisero di annoverarlo tra i veronesi più benestanti⁹. I suoi figli abbandonarono la contrada nel 1456 per trasferirsi in quella di Santa Eufemia: si tratta di un termine *ante quem* per la realizzazione dei dipinti del transetto della chiesa, nella quale la famiglia possedeva diversi altari e sepolture¹⁰.

Palazzo Ravignani e palazzo Trabucchi

In seguito alla dedizione di Verona al dominio veneziano, avvenuta nel 1405, il ceto dirigente cittadino non perse la sua solidità, ma vide confermata la propria posizione¹¹. Un caso emblematico riguarda la famiglia Broilo, documentata sin da prima del Duecento: titolare di diversi feudi in età scaligera, i suoi privilegi le furono confermati anche dopo la caduta della Signoria¹².

⁷ A. Da Lisca, *La basilica di Santo Stefano in Verona*, Tipografia veronese, Verona 1936, p. 47; L. Venturini, *Santo Stefano in Verona*, Scripta, Verona 2013, p. 133.

⁸ E. Morando di Custoza, *Armoriale veronese*, Galvagni, Verona 1976, n. 190; G. G. Sartor, *Armerista veronese di Ottone de Betta. Trascrizione dal manoscritto originale conservato presso l'Archivio di Stato di Verona*, Scripta, Verona 2014, p. 55.

⁹ E. Traianello, G. M. Varanini, *La famiglia Banda di Verona, Giovanni Mario Filelfo e gli Estensi*, in "Filelfo" il codice del Maestro degli Uffici di Montecassino. Un libro d'ore in volgare del 1469, a cura di M. Dell'Olmo, Pubblicazioni Cassinesi, Montecassino 2022, p. 90.

¹⁰ C. Carinelli, *La verità nel suo centro riconosciuta nelle famiglie nobili e cittadine di Verona da Carlo Carinelli, cittadino romano, canonico veronese*, ms. 2224 [sec. XVIII], Verona, Biblioteca Civica [=BCVr], I, p. 172; A. Cartolari, *Famiglie già ascritte al nobile Consiglio di Verona*, Verona 1854, ristampa Forni, Bologna 1969, p. 14; P. Brugnoti, *Una famiglia, un voto e un sacello: la cappella di San Rocco a San Martino di Corrubbio*, «Annuario storico della Valpolicella», XIII, 1996-1997, pp. 147-180: 156; Id., *Intorno a due cappelle dedicate alla Madonna: i Banda e i della Torre*, in *I Santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona*, a cura di P. Golinelli, C. Gemma Brenzoni, Parrocchia di San Fermo maggiore, Verona 2004, pp. 289-293: 289.

¹¹ Varanini 1996³, p. 31; Id., *Famiglie patrizie, contrade e vicinato a Verona nel Quattrocento e Cinquecento. Spunti per un'indagine, in Edilizia privata nella Verona rinascimentale*, atti del convegno (Verona, Università di Verona, 24-26 settembre 1998) a cura di P. Lanaro, P. Marini, G. M. Varanini, Electa Milano 2000, p. 145.

¹² Carinelli, *La verità*, [sec. XVIII], p. 415; G. M. Varanini, *Iacopo di Ardizzone e la sua famiglia nella documentazione veronese*, in *Honos alit artes. Studi per il settantesimo compleanno di Mario*



3. Pittore veronese, *Stemma della famiglia Broilo con ornati floreali*, 1450 circa. Verona, palazzo Ravignani, via Duomo 1-3.

Il suo stemma è stato reperito all'interno del fregio sottogronda di palazzo Ravignani, in via Duomo 1 e 3 (fig. 3)¹³. L'ornato floreale, su fondo bianco, presenta evidenti affinità con le decorazioni delle volte della vicinissima chiesa di Santa Anastasia. Probabilmente gli stessi dipinti si estendevano anche all'interno della dimora, come suggerito dalle tracce riscontrate nel sottarco dell'originale finestra quattrocentesca. Il fregio, inoltre, si apre con un riquadro contenente un'immagine molto deteriorata, ma riconoscibile come un elmo a becco di passero da cui fuoriesce un cimiero, forse alato. La figura si intravede anche nella cornice tra la seconda e la terza finestra: Carinelli riferisce l'esistenza di un ramo della stirpe avente come insegna «un gran Sparvier

Ascheri. *La formazione del diritto comune: giuristi e diritti in Europa (secoli XII-XVIII)*, a cura di P. Maffei e G. M. Varanini, Firenze University Press, Firenze 2014, pp. 256-261.

¹³ A. Torresani, *Elogiorum historicorum nobilium Veronae propaginum ab Antonio Turresano veronense*, ms. 808, 1656, BCvI, f. 74; Morando Di Custoza 1976, n. 527. Le pitture vengono menzionate in: *Pittura murale a Verona. Catalogo delle superfici esterne intonacate e dipinte. Secoli XIV-XV*, I, a cura di G. Forti et alii, Cierre, Verona 1985, p. 111; Pietropoli 2011, p. 73, nota 28; B. Kolb, *Verona urbs picta. Auf den Spuren verganglicher Schönheit. Sulle tracce della bellezza fugace*, I, edizione privata a tiratura limitata, München 2022, p. 52.



4. Pittore veronese, *Riquadro araldico con scritte in greco*, 1450 circa. Verona, palazzo Trabucchi, facciata su via Santa Felicità.

con l'ali spiegate e con un laccio o nodo che li stringe la coda», fattezze a cui potrebbe riferirsi la figura presente nel riquadro¹⁴. Lo schema rappresentativo è il medesimo del fregio sottogronda di palazzo Trabucchi, situato all'angolo di via Cappelletta e via Santa Felicità¹⁵. Attualmente l'ornato è abbastanza leggibile: lungo tutta la facciata principale i racemi vegetali si espandono in una cornice chiusa alle estremità da nastri decorativi¹⁶. Le tipologie floreali sono affini, anche se più grossolane, a quelle che decorano le volte della chiesa di Santa Anastasia le cui vele laterali, a partire dalla quinta campata, sono dipinte con grandi germogli policromi e fogliati. Alle due estremità della facciata laterale su via Santa Felicità sono visibili dei riquadri figurati coevi alla decorazione floreale. Seppur deteriorate sono distinguibili due

¹⁴ Carinelli, *La verità*, [sec. XVIII], p. 415.

¹⁵ G. Schweikhart, *Fassadenmalerei in Verona vom 14. bis zum 20. Jahrhundert*, Bruckmann, München 1973, p. 268; *Edificio in via Cappelletta 2 / via Santa Felicità*, in *Pittura murale* 1985, p. 95; Kolb 2022, p. 47.

¹⁶ A. Carrara, S. Lonardi, M. Zambelli, *Gli ambienti del Palazzo Pellegrini-Bisnoni ora Trabucchi*, in *Ambienti di dimore medievali a Verona*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, luglio-settembre 1987) a cura di F. Doglioni, Cluva, Venezia 1987, pp. 128-147: 137; Pietropoli 2011, p. 73, nota 28.



5. Pittore veronese, *Riquadro araldico con stemma*, 1450 circa. Verona, palazzo Trabucchi, facciata su via Cappelletta.

figure umane viste di profilo, dai lunghi capelli, identificabili come cimieri con cartigli su cui sono riportate parole in lingua greca (fig. 4). Nonostante appaiano abrase in diversi punti, alcune lettere sembrano formare i vocaboli «virtù» e «verità». Certamente si tratta della più antica testimonianza di utilizzo della lingua greca dipinta sulle dimore cittadine in età moderna finora nota a Verona¹⁷. Un raro e interessante esempio in ambito lombardo deriva dall'iscrizione rinvenuta sul portale della casa dei Castani a Milano, datata

¹⁷ Le uniche due testimonianze quattrocentesche conservate sono due epigrafi collocate l'una sopra il portale della chiesa dei Santi Nazaro e Celso, databile al 1466, l'altra all'interno della chiesa di Santa Maria in Organo risalente al 1481. Si veda: A. Zamperini, *Élites e committenze a Verona. Il recupero dell'antico e la lezione di Mantegna*, Osiride, Rovereto 2010, p. 134.

attorno al 1490, per cui è stato suggerito il significato di “fortuna per i giusti”: come per il palazzo veronese, quindi, la famiglia aveva affidato al greco il compito di trasmettere le frasi e gli attributi che più la rappresentavano¹⁸. Anche all’interno del riquadro inserito nel fregio su via Cappelletta, a destra, si possono riconoscere i contorni di una figura umana, posta sopra uno scudo di colore giallo, attraversato da una banda intermedia, più chiara (fig. 5). Confrontando lo stemma con quelli delle famiglie attive a Verona nella prima metà del XV secolo, quello dei Campagna sembra essere il più somigliante: si tratta di uno scudo dorato attraversato da una banda azzurra, con due stelle blu nella partizione superiore e una in quella inferiore¹⁹. Vari membri di questa famiglia, di antiche origini veronesi, sono registrati nella contrada di Ponte Pietra: le coordinate cronologiche riferite alla presenza di Cristoforo Campagna nella contrada, censito qui tra il 1447 e il 1456, sono compatibili con quelle delle pitture, databili tra la fine del quarto e gli inizi del quinto decennio del XV secolo²⁰. Stando a quanto è finora emerso dagli studi, nessun componente della facoltosa famiglia risulta essere stato attivo all’interno dei circoli umanistici quattrocenteschi²¹. La scelta del greco, invece, suggerisce una committenza colta o, comunque, consapevole dell’importanza culturale e letteraria di tale lingua, il cui studio a Verona è riferibile a Guarino Guarini (1374-1460), che tra il 1419 e il 1429 ricoprì numerose cariche pubbliche in città e aprì persino una scuola privata.

Palazzo Salerni e palazzo Forti

Numerosi scritti di Guarino erano conservati nella biblioteca di Gian Nicola Salerni, suo allievo di letteratura greca e latina e proprietario di una dimora patrizia di grandi dimensioni, collocata nella contrada di Santa Cecilia²². Il Salerni, lodato da Marino Sanudo come «elegante et claro orator, di latine et greche lettere principe», era membro di una famiglia pistoiese trasferitasi a Verona agli inizi del Trecento, proprio nell’isolato dirimpetto al convento dome-

¹⁸ A. Burnett, R. Schofield, *The Medallions of the Basamento of Certosa di Pavia. Sources and Influence*, «Arte Lombarda», CXX, 1997, pp. 5-28: 10, nota 33.

¹⁹ G. A. Verza, *Raccolta di Arme delle famiglie veronesi che si ritrovano descritte nel Consiglio della Magnifica città di Verona dall'anno 1405 per 1752 di Giuseppe Antonio Verza*, ms. 2574 [sec. XVIII], BCVr, f. 9r; Morando Di Custozza 1976, n. 618.

²⁰ Cartolari 1854, p. 58; Carrara, Lonardi, Zambelli 1987, p. 129.

²¹ Varanini 1996³, p. 32.

²² G. M. Varanini, C. Crestani, *Il patrizio veronese Gian Nicola Salerni e la sua biblioteca (XV sec.)*, «Archivio Storico Italiano», CLXI, 2003, pp. 455-502: 462.

nicano²³. Gian Nicola, *spectabilis et clarus miles*, morì nel 1426 e, non avendo figli, lasciò tutti i suoi averi in eredità alla moglie e al fratello Tommaso: alla morte di quest'ultimo venne stilato un inventario che censì minuziosamente i beni conservati nella sua casa²⁴. Non è stato possibile, ad oggi, reperire i dipinti che decoravano gli ambienti interni della dimora, identificata da Fausta Piccoli con l'edificio al civico 5 di via Massalongo di cui sono rimaste solo le pitture della loggia, caratterizzate da un ciclo con gli *Uomini illustri* datato alla fine del XIV secolo²⁵. Nell'inventario le stanze vengono identificate in base agli ornati che le caratterizzavano, alcuni dei quali presentavano pitture *a varis*, cioè a finta pelle di vaio, motivo che imita i ricchi pellami utilizzati per foderare le stanze delle dimore signorili nel Trecento, evidentemente ascrivibile a una delle fasi più antiche dell'occupazione della casa²⁶. A Verona, infatti, tracce di simili ornati sono state rinvenute in vari edifici, tra cui, per esempio, un vano al pianterreno del cosiddetto palazzo in Tufo a Corte del Duca, nella sala principale della casa dei Cappello e in diverse stanze di palazzo Trabucchi²⁷.

Nell'inventario del 1426 vengono inoltre menzionati ambienti che presentano decorazioni a fogliami o a frutta, come la camera *a ponticello picta a lauris*, la camera *a palmis* e la sala *a ranciis*, dove era custodita una parte ragguardevole della biblioteca di Gian Nicola²⁸. La registrazione notarile rileva inoltre la presenza di una *salla sive caminum pictum a magranis*: si tratta di un motivo ornamentale che trova numerose corrispondenze in edifici cittadini, come negli ambienti interni di una casa-torre collocata in via Garibaldi 3 (fig. 6), caratterizzata da un inedito ciclo pittorico dedicato alle virtù cardinali e

²³ Varanini, Crestani 2003, pp. 470-474. F. Piccoli, *Cappella Salerni*, in *La Basilica di Santa Anastasia* 2011, p. 155. Per lo sviluppo dell'umanesimo greco nel Veneto si veda: A. Pertusi, *L'umanesimo greco dalla fine del secolo XIV agli inizi del secolo XV*, in *Storia della cultura veneta*, 3/1, Neri Pozza, Vicenza 1980, pp. 177-264.

²⁴ Varanini, Crestani 2003, p. 462.

²⁵ F. Piccoli, *Pittura tardomedievale in casa Salerni a Verona: la sala con gli Uomini illustri e le camere pictae (con una nuova proposta per la bottega di Giovanni Badile)*, in *Palazzo Noriller a Rovereto. Nuovi studi interdisciplinari*, atti del convegno (Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 13-14 aprile 2018) a cura di M. Beato, C. A. Postinger, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2020, pp. 87-103: 88.

²⁶ *Ivi*, p. 95; Varanini, Crestani 2003, p. 464; G. M. Varanini, *Aristocratici e patrizi nella contrada di San Biagio/Santa Cecilia a Verona (secoli XII-XV)*, in *Il palazzo e la città. Le vicende di palazzo Emilei Forti a Verona*, a cura di L. Olivato, G. Ruffo, Cierre, Somacampagna 2012, pp. 17-31: 25.

²⁷ S. Azzini, F. Scaramuzza, *Il "Palazzo in Tufo" a Corte del Duca*, in *Ambienti di dimore* 1987, pp. 46-56; A. Carrara, S. Lonardi, M. Zambrelli, *Gli ambienti del Palazzo Pellegrini-Bisnoni ora Trabucchi*, *ivi*, pp. 129-145; *Civiltà veneta. Casa Capuleti a Verona e il mito del medioevo*, «Notiziario della Banca Popolare di Verona», LVI, 1, gennaio-aprile 1995, p. 32; Piccoli 2020, p. 96.

²⁸ Varanini, Crestani 2003, pp. 480-481.



6. Pittore veronese, *Ornati floreali*, 1450 circa. Verona, casa in via Garibaldi 3.

teologici, e di alcune sale del cosiddetto palazzo dei Diamanti, appartenuto alla famiglia Capella²⁹.

Un ulteriore dato interessante, di cui purtroppo si è persa ogni evidenza, è l'ossessiva presenza dell'insegna famigliare su ogni tipo di oggetto e in ogni luogo della casa, a dimostrazione della forte volontà autocelebrativa che animava la casata³⁰.

Nella stessa contrada di Santa Cecilia era collocata anche la dimora degli Emilei, corrispondente all'attuale palazzo Forti: nel cortile interno vi sono tracce di decorazioni pittoriche appartenenti a una fase matura del tardo-gotico veronese³¹. Nel fregio, tra gli ornati floreali, oltre allo stemma degli Emilei compare anche quello dei Giusti e altre insegne illeggibili³². L'usanza

²⁹ Ivi, pp. 464; S. Lodi, *Palazzo Capella 'dei Diamanti', classicismo e maniera a Verona dopo Sanmicheli*, Cierre, Sommacampagna 2004, p. 57; G. Gambarotto, *La pittura ornamentale tardo-gotica a Verona e in area trentina*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Verona, relatrice Tiziana Franco, anno accademico 2016-2017.

³⁰ Varanini, Crestani 2003, pp. 463-464.

³¹ A. Zamperini, *La famiglia innanzitutto: gli Emilei a Santa Cecilia e la decorazione pittorica del loro palazzo tra Quattro e Cinquecento*, in *Il palazzo* 2012, p. 87; Kolb 2022, p. 56, 74.

³² Cartolari 1854, p. 1; Morando di Custoza 1976, nn. 962-963; Zamperini 2012, pp. 87-88. Per la famiglia Giusti si veda: Morando di Custoza 1976, n. 1279.

di esporre sulla facciata della propria dimora gli scudi delle famiglie amiche è riscontrabile in vari altri edifici: per esempio Lionello Sagramoso dispose che gli stemmi scolpiti degli Alighieri e dei Pellegrini, due casate aristocratiche legate alla sua da rapporti di comparaggio, fossero collocati al di sopra di un balcone nella sua abitazione in contrada Pigna³³.

Palazzo del Capitano

Ingenti problemi attributivi caratterizzano anche gli stemmi del sottoportico del palazzo di Cansignorio o del Capitano. Gli ornati vegetali del fregio risalgono al Quattrocento e sono tornati visibili a seguito di un recente restauro che ha riguardato l'intero complesso³⁴. I racemi appaiono ancora legati al tardogotico e alcuni di loro si dipartono elegantemente da due anfore dipinte all'altezza dell'innesto della volta: tali elementi figurativi trovano riscontri nel coevo apparato decorativo della casa-torre di via Garibaldi 3 e nella cornice miniaturistica che inquadra una pagina degli statuti veronesi del 1451³⁵. Le insegne raffigurate nel fregio identificano il sottoportico come luogo di rappresentanza del governo veneziano: si riconoscono, infatti, gli stemmi del doge Andrea Vendramin, che coprì la carica dal 1476 al 1478 e della famiglia Barbaro, i cui membri, Francesco e Zaccaria, furono capitani a Verona rispettivamente nel 1441 e nel 1475 (fig. 7, tav. XIII)³⁶.

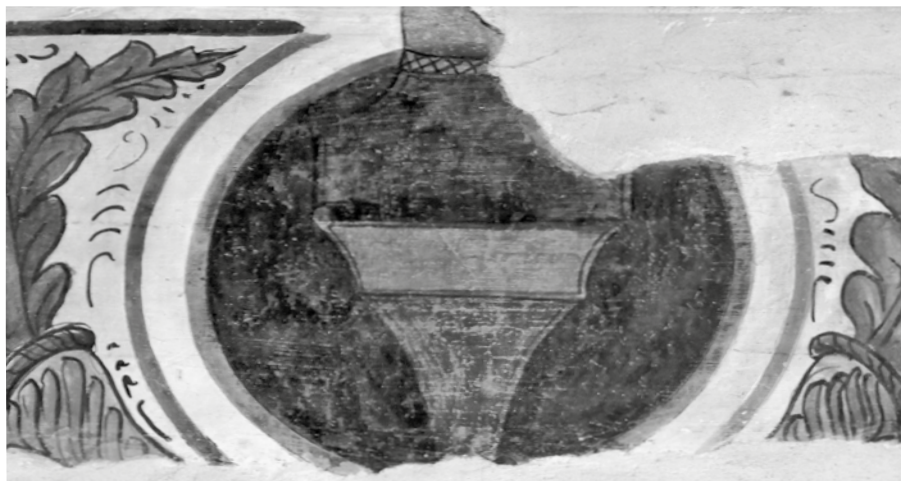
Ignota è invece l'attribuzione dei due stemmi uguali che campeggiano sul lato destro del porticato, ai lati dell'insegna dogale (fig. 8). Si può presumere che si trattasse dell'emblema di un capitano o di un podestà, come accade nel lato del sottoportico rivolto verso il cortile interno, dove sono riportati gli stemmi del doge Andrea Gritti, del podestà Pietro Tron e del capitano Marco Orio, entrambi in carica nel 1523, anno della nomina del Gritti.

³³ G. M. Varanini, *Facciate affrescate a Verona alla fine del Quattrocento: una scheda d'archivio*, «Verona Illustrata», IX, 1996^b, pp. 5-21: 12.

³⁴ *Arco del sottoportico nel palazzo del Tribunale. Piazza dei Signori – piazza del Tribunale*, in *Pittura murale a Verona. Catalogo delle superfici esterne intonacate e dipinte. Secoli XVI, XVII, XVIII, XIX*, III, a cura di G. Forti, M. Cova, Cierre Verona 1989, p. 165; Pietropoli 2011, p. 73, nota 28; Kolb 2022, p. 64.

³⁵ A. Contò, *Leges et Statuta Civitatis Veronae*, in *Mantegna e le arti a Verona. 1450-1500*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007) a cura di S. Marinelli, P. Marini, Marsilio, Venezia 2010, p. 463.

³⁶ Per lo stemma Vendramin si veda: E. Morando di Custoza, *Libro d'arme di Venezia*, edizione privata, Verona 1979, n. 3251, mentre per la famiglia Barbaro: Morando Di Custoza 1979, n. 286. Per la successione si veda: *Podestaria e capitanato di Verona*, in *Relazioni dei rettori veneti in terraferma*, a cura dell'Istituto di storia economica dell'Università di Trieste, Giuffrè, Milano 1977, p. 79.



7. Pittore veronese, *Fregio con stemma del doge Andrea Vendramin*, 1476-1478. Verona, palazzo del Capitano (sottoportico).



8. Pittore veronese, *Fregio con ornati vegetali e stemma ignoto*, XV secolo. Verona, palazzo del Capitano (sottoportico).

Palazzo Smania e villa Della Torre

Il panorama della pittura d'interno si presenta sicuramente molto più rarefatto e, dunque, più difficile da valutare nell'insieme. Infatti, se le evidenze legate ai dipinti murali d'esterno sono state riconosciute da Gunter Schweikhart nel 1973 e mappate nel corso degli anni Ottanta del secolo scorso grazie all'attento lavoro coordinato da Giorgio Forti e Mauro Cova³⁷, gli apparati interni delle dimore non hanno beneficiato della stessa attenzione. Le difficoltà nell'individuazione di questi ornati sono molteplici, senza contare il fat-

³⁷ G. Schweikhart 1973; *Pittura murale a Verona* 1985; *Pittura murale a Verona. Catalogo delle superfici esterne intonacate e dipinte. II. Secolo XVI* a cura di G. Forti, M. Cova, C. Marini, Cierre, Sommacampagna 1987; *Pittura murale a Verona* 1989.

to che la loro fruizione è strettamente legata alla disponibilità e alla sensibilità dei proprietari degli immobili.

Un caso emblematico e virtuoso in tal senso è rappresentato dalla *camera picta* a tema profano collocata nel piano nobile di palazzo Smania, ora Giuliani, a Zevio, in provincia di Verona³⁸. Sul fregio della parete nord, dove sono dipinti due episodi del mito di Diana e Atteone, è presente uno stemma inserito in una cornice polilobata, costituito da un blasone a fondo bianco su cui campeggia un leone rosso rampante e rivolto, con un oggetto indefinito di forma irregolare sopra le zampe (figg. 9-10, tav. XIV). L'attribuzione dell'insegna potrebbe permettere di comprendere l'identità dei committenti del ciclo pittorico, che manifesta al meglio la ricchezza e varietà di esiti della cultura tardogotica veronese. Incrociando le caratteristiche dell'emblema con i cittadini nobili presenti all'epoca nel territorio, non compaiono corrispondenze che possano portare a identificare con certezza una famiglia specifica³⁹. La consultazione dell'*Armoriale Veronese* e del *Dizionario blasonico* permettono di rilevare un'analogia tra il blasone dipinto e quello della famiglia Maffei, con delle differenze, però, nel colore e nella parte inferiore. Alla *stirps Maphea*, infatti, viene attribuito uno stemma secondario diviso in due spaccati: «Il primo d'argento con un leone d'oro, rivolto, nascente dalla partizione tenente colle branche anteriori alzate una torcia in pali di nero, ardente di roghi; il secondo fasciato di quattro pezzi di rosso e d'azzurro»⁴⁰. Le discrepanze iconografiche e l'assenza di documenti che possano giustificare l'attribuzione ai Maffei inducono a mantenere una certa cautela, tuttavia va ricordato che molti membri della famiglia erano stati vicari a Zevio, incarico che implicava l'obbligo di risiedere nella località amministrata⁴¹. Sicuramente

³⁸ M. Vinco, *Il secondo Quattrocento*, in *Gli affreschi nelle ville venete, il Cinquecento*, a cura di G. Pavanello, V. Mancini, Marsilio, Venezia 2008, pp. 20-39; G. Gambarotto, *Il ciclo pittorico tardo gotico di Palazzo Smania a Zevio*, tesi di laurea triennale, Università degli Studi di Verona, relatrice Tiziana Franco, anno accademico 2013-2014.

³⁹ M. Vinco, *Integrazioni all'attività veronese di Pietro di Niccolò Lamberti e Michele da Firenze*, «Prospettiva», CXXXVIII, 2010, pp. 16-27: 20-21; p. 26, nota 36; p. 27, nota 40. Il confronto è avvenuto, per quanto riguarda le famiglie veronesi, tramite: G. F. Gianfilippi Parenti, *Dizionario blasonico delle famiglie nobili e notabili di Verona estinte e fiorenti tratto dall'opera colorita a mano dal marchese Gio Filippo Gianfilippi Parenti del Secolo XVIII per de Betta nob. Ottone*, ms. 2573/1 [sec. XVIII], BCVR. Morando di Custoza 1976, Id., *Blasonario veneto*, edizione privata, Verona 1985.

⁴⁰ Gianfilippi Parenti, *Dizionario blasonico*, [sec. XVIII], f. 195r.

⁴¹ A coprire questo ruolo si trovano, infatti, *Rigus de Mapheis* nell'anno 1437, *Antonius* nel 1454, *Aloysius* nel 1463, *Paulus* nel 1464, *Antonius* nel 1470 e *Cosimus* nel 1477. Si veda: G. A. Verza, *Veronensium civium nomina quae in comitijs mag.ci consilii ac in officiis mag.cae civitatis reperiuntur ab anno domini MCCCCV per annum MDCCL in duabus partibus divisa. Pars prima Josephi Antonii Verza Opus*, ms. 149, [sec. XVIII], Verona, Archivio di Stato, f. 143r. Per il ruolo del



9. Anonimo, *Fregio con ornati vegetali e stemma*, metà XV secolo. Zevio, palazzo Smania, *camera picta*.

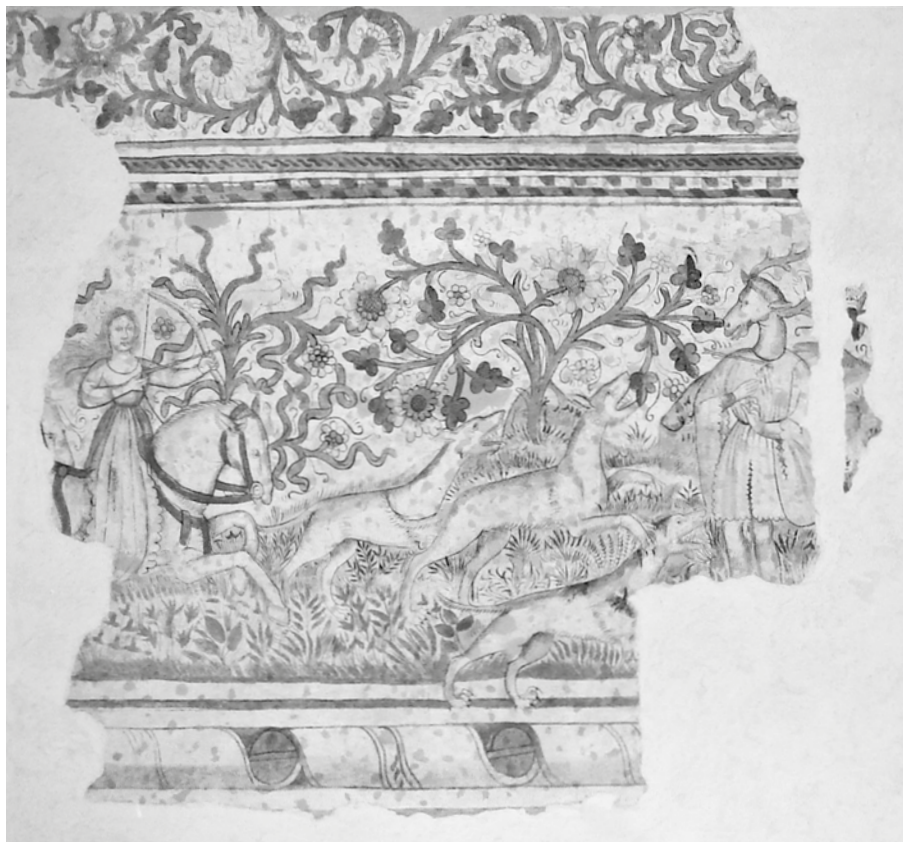
gli ignoti committenti affidarono la rappresentazione pittorica del mito di Diana e Atteone, caso unico nel suo genere nel territorio Veronese, e di altri temi religiosi e cortesi a una bottega locale che, esprimendosi attraverso modelli stilistici consolidati nel tempo, diede vita a un ciclo di fattura corsiva, frettolosa in alcuni punti, ma di grande effetto nell'insieme.

Un'altra testimonianza significativa legata alla pittura araldica e riferita alla famiglia Maffei riguarda villa Della Torre a Fumane, in Valpolicella, che conserva, in una stanza al piano terra dell'antico nucleo abitativo quattrocentesco, lacerti di ornati ascrivibili al tardogotico veronese, databili agli anni Trenta o Quaranta del XV secolo⁴². Attorno al tralcio vegetale, che occupa l'intera parete e che rispecchia le tipologie ornamentali ormai note, è avvolto un filaterio dall'andamento sinuoso sul quale sono riportate in lettere gotiche alcune parole riconducibili al salmo 147⁴³. L'insieme rimanda chiaramente a temi di stampo araldico, basti pensare, per esempio, alle pagine miniate dei codici lombardi o ai disegni che Pisanello realizzò, forse in preparazione per degli stendardi, dove compare, continuamente variata, la combinazione del tralcio

vicario si veda: G. M. Varanini, *Il distretto veronese nel Quattrocento. Vicariati del comune di Verona e vicariati privati*, Fiorini, Verona 1980, p. 78.

⁴² T. Franco, *Il Trecento e il primo Quattrocento*, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, a cura di G. Pavanello, V. Mancini, Marsilio, Venezia 2008, pp. 2-19: 18, n. 66; A. Zamperini, *Le pitture murali e gli arredi superstiti dai Maffei ai Della Torre*, in *Villa Della Torre a Fumane*, a cura di A. Sandrini, Banca agricola popolare di Cerea, Verona 1993, pp. 87-94.

⁴³ Franco 2008, p. 19, n. 83.



10. Pittore veronese, *Diana e Atteone*, metà XV secolo. Zevio, palazzo Smania, camera picta.

fiorito associato ad un cartiglio⁴⁴. Gli apparati ornamentali avevano lo scopo, quindi, di rimarcare la ricchezza e il prestigio della stirpe a tutti gli ospiti che venivano accolti nella villa, sede deputata all'*otium* privato delle famiglie che vi risiedevano, allo stesso modo in cui i dipinti sulle facciate delle dimore cittadine dovevano rivelare la grandezza e il prestigio della famiglia che vi abitava⁴⁵.

⁴⁴ D. Cordeiller, *Project de tenture avec des bouquets de pavots, un arbre emblématique et la devise "garden les forces"*. Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, n. inv. 2540, in Pisanello, *Le peintre aux sept vertus*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 6 maggio - 5 agosto 1996) a cura di D. Cordeiller, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1996, p. 441; Franco 2008, p. 10.

⁴⁵ P. Brugnoli, *'Preistoria' di una villa: i Maffei e i loro possessori fumanesi*, in *Villa Della Torre a*

Conclusioni

La scarsità di apparati decorativi conservati sui palazzi cittadini contrasta sicuramente con l'usanza di ornare le facciate degli edifici, che nel Veneto risulta essere antichissima e molto diffusa⁴⁶. A Verona il valore celebrativo e araldico delle pitture murali, già evidente nei pochi ornati duecenteschi e trecenteschi rimasti, si accentuò nel corso del Quattrocento, dal momento che divenne espressione del legame tra la ricchezza della singola famiglia e la grandezza della città⁴⁷. Luigi Scapini a tal proposito, analizzando i dipinti quattrocenteschi conservati sulle dimore cittadine, riconobbe a ragion veduta che essi «hanno quasi sempre a che vedere col mondo dell'araldica»⁴⁸. L'analisi condotta dimostra che la combinazione dell'emblema familiare con gli elementi decorativi tipici del tardogotico, in particolar modo il tralcio fiorito, è una costante all'interno di tali rappresentazioni: il ramo perennemente in fiore implica, in ogni caso, un significato augurale per la continuità della propria stirpe⁴⁹. È possibile quindi affermare che l'élite veronese nella prima metà del Quattrocento vide nella pittura araldica un valido strumento per ribadire e ostentare il proprio status sociale, in un perfetto connubio con gli stilemi del tardogotico, che trovarono in questa unione la loro massima capacità figurativa e simbolica.

Fumane 1993, p. 5; Franco 2008, p. 10; P. Brugnoli, *Il palatium trecentesco dei Maffei del ramo di San Zilio*, in *Villa Della Torre a Fumane di Valpolicella*, a cura di P. Brugnoli, Antiga, Crocetta del Montello 2013, pp. 21-26; 23; Zamperini 2013, p. 90.

⁴⁶ F. D'Arcais, *Le facciate dipinte nel Veneto*, in *Luochi della luna. Le facciate affrescate a Trento*, a cura di E. Castelnuovo, Temi, Trento 1988, pp. 33-45; *Pittura murale esterna nel Veneto. Verona e provincia*, a cura di G. Schweikhart, M. Cova, G. Sona, Giunta Provinciale del Veneto, Bassano 1993; C. Voltarel, *Decorazioni araldiche*, in *Treviso urbs picta. Facciate affrescate della città dal XIII al XXI secolo*, a cura di R. Riscica, C. Voltarel, Antiga, Crocetta del Montello 2017, pp. 162-167; Ead. *Dipingere le facciate. Trento e le città del Veneto*, in *Trento città dipinta. I decori murali esterni dal medioevo ai giorni nostri*, a cura di E. Chini, S. Ferrari, B. Toffolon, Antiga, Crocetta del Montello 2022, pp. 35-41.

⁴⁷ P. Brugnoli, *Urbs picta: la città dipinta*, in *Nella bella Verona*, a cura di P. Brugnoli, Cappelli, Bologna 1972, pp. 57-70; M. Cova, *Note sulla decorazione parietale esterna del Trecento a Verona*, in *Pittura murale* 1985, p. 18.

⁴⁸ L. Scapini, *Araldica e simbolo*, in *Pittura murale* 1985, p. 66.

⁴⁹ Franco 1998, p. 43.

PRINCIPATO VESCOVILE DI TRENTO
E CONTEA DI TIROLO

Marcello Beato

Tra «illusione autonomistica» ed «esaltazione cavalleresca». I Vintler e la pittura profana a Bolzano intorno al 1400

RIASSUNTO: All'indomani della cessione della Contea del Tirolo agli Asburgo, avvenuta nel 1363, Niklaus Vintler, ricco cittadino di Bolzano, è protagonista di una rapida ascesa sociale, durante la quale fa decorare due delle sue proprietà: casa Schrofenstein e castel Roncolo, la prima situata appena fuori dalle mura settentrionali di Bolzano, la seconda all'imbocco della val Sarentino. Il presente contributo vuole offrire una lettura degli apparati decorativi delle due dimore alla luce della scalata sociale della famiglia Vintler, mettendo in risalto la volontà di autocelebrazione e autolegittimazione del committente.

ABSTRACT: Following the transfer of the County of Tyrol to the House of Habsburg in 1363, Niklaus Vintler, a wealthy citizen of Bolzano, experienced a rapid social ascent. During this period, he commissioned the decoration of two of his properties: Schrofenstein, a house located just outside the northern walls of Bolzano, and Castle Roncolo, which stood at the entrance to the Sarentino valley. This contribution aims to provide an analysis of the decorative schemes in these two residences, illuminating the Vintler family's social climb and emphasizing the patron's intention for self-celebration and self-legitimization.

Terra di montagne e castelli, l'area atesina è senza dubbio tra le più ricche e dense a livello europeo quanto alla pittura profana medievale. Sono oltre cinquanta le testimonianze giunte sino ai giorni nostri, alcune delle quali di eccezionale valore storico-culturale oltre che storico-artistico – si pensi, ad esempio, al ciclo di Ivano di castel Rodengo, che, realizzato sul 1210 circa, costituisce la più precoce trasposizione pittorica di un romanzo cavalleresco¹.

* Ringrazio Davide Civettini per la sua revisione formale, come di consueto accurata ed elegante.

¹ In generale sulla pittura profana medievale in area tirolese: J. Weingartner, *Die profane Wandmalerei Tirols im Mittelalter*, «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», V, 1928, pp. 1-63; N. Rasmo, *L'età cavalleresca in Val d'Adige*, Electa, Milano 1980; M. Beato, *Profane Wandmalerei im Raum Bozen um 1400. Mit einem Katalog der profanen Wandgemälde des Mittelalters im historischen*

A cavallo tra Tre e Quattrocento, tuttavia, la densità di occorrenze si fa davvero eccezionale: in questi decenni si colloca quasi la metà di tutte le testimonianze pittoriche superstiti; un dato che difficilmente può essere ricondotto esclusivamente alla casualità della conservazione e che denota piuttosto un momento di straordinaria vivacità artistica.

Come suggerito da Nicolò Rasmò, la ragione di questa “iperproduzione” sarebbe di natura squisitamente sociopolitica e da ricercarsi nell’«illusione autonomistica degli anni intorno al 1400 che sollecita nelle piccole corti della nobiltà locale una vera e propria esaltazione della civiltà cavalleresca»².

Per capire cosa intendesse Rasmò con l’espressione «illusione autonomistica», è necessario fare un piccolo passo indietro. Nel 1363 la contea tirolese, allora retta da Margarete Maultasch, venne ceduta per mancanza di un erede diretto a Rodolfo IV d’Asburgo, già duca d’Austria e ritenuto (questa la motivazione ufficiale) il parente più prossimo a Margarete³. Con l’intento di garantire la stabilità sociale, all’indomani di questo delicato e controverso passaggio dinastico, gli Asburgo concessero all’aristocrazia locale una serie di privilegi e diritti ereditari, innescando un meccanismo per cui i territori amministrati dalle famiglie locali si trasformarono di fatto in piccoli regni, punteggiati di dimore riccamente decorate, sull’esempio delle più ricche corti dell’epoca. L’aristocrazia, vecchia e nuova, conscia del proprio prestigio, si specchiò pertanto, facendo bella mostra di sé, nelle proprie passioni e nelle proprie virtù. In questo clima a dir poco effervescente ci fu addirittura chi, come Enrico VI di Rottenburg, capitano all’Adige e burgravio a castel Tirol, pensò di poter spodestare il duca d’Austria⁴. Nel frattempo, però, la musica era decisamente cambiata: nel 1406 salì al po-

Tirol, arthistoricum.net, Heidelberg 2022 (disponibile anche online: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1048>). In particolare, sul ciclo di Ivano di castel Rodengo, trasposizione pittorica dell’omonimo romanzo di Hartmann von Aue: H. Stampfer, O. Emmenegger, *Die Ywein-Fresken von Schloss Rodeneck*, Athesia, Bolzano 2016.

² N. Rasmò, *Affreschi medioevali atesini*, Electa, Milano 1971, p. 6. Sulla figura di Nicolò Rasmò, cui dobbiamo studi fondamentali sull’arte medievale in area atesina cfr. *Per l’arte. Nicolò Rasmò (1909-1986)*, atti del convegno (Bolzano, Comune di Bolzano, 4 maggio 2007) a cura di S. Spada Pintarelli Comune di Bolzano-Assessorato alla cultura e Fondazione Nicolò Rasmò, Bolzano 2009.

³ Nel 1363 viene stilato un documento in cui Margarete, vista la mancanza di un erede diretto, indicava gli Asburgo come i parenti più prossimi in linea dinastica e quindi suoi legittimi successori. Nel documento si fa riferimento anche all’esplicito consenso dell’aristocrazia tirolese; consenso reso manifesto dai quattordici sigilli di altrettante famiglie dell’aristocrazia locale, apposti in calce al documento stesso. Sulla cessione della contea di Tirol agli Asburgo: *1363 Tatort Tirol. Es geschah in Bozen* (Runkelsteiner Schriften zur Kulturgeschichte, 5), Athesia, Bolzano 2013.

⁴ C. Feller, *Das Rechnungsbuch Heinrichs von Rottenburg – Ein Zeugnis adeliger Herrschaft und Wirtschaftsführung im spätmittelalterlichen Tirol*, Böhlau, Wien, München 2010.

tere il figlio minore del duca Leopoldo III e di Verde Visconti, Federico IV d'Asburgo detto Tascavuota, che non aveva nessuna voglia di farsi mettere i piedi in testa. Scoppiò così tutta una serie di faide tra il nuovo duca e la nobiltà locale, che furono definitivamente sedate nel sangue solo negli anni Venti del Quattrocento, ponendo appunto fine alla succitata «illusione autonomistica» della nobiltà locale e stabilizzando definitivamente la supremazia asburgica in area tirolese.

Tra i molti protagonisti di questo particolare momento della storia tirolese vi sono senz'altro i Vintler⁵. Probabilmente originari di Vintl in val Pusteria, ma attestati a Bolzano già dal XIII secolo, i Vintler riescono camaleonticamente a farsi strada nella giungla dei mutamenti politici, compiendo una vera e propria scalata sociale che li vede passare da semplici ministeriali dei principi vescovi di Trento a detentori, dopo il 1363, delle più alte cariche amministrative sotto gli Asburgo. All'apice di questa ascesa stette naturalmente Niklaus Vintler, che tra anni Sessanta e Novanta del Trecento ottenne, a stretto giro di posta, svariati diritti e cariche, fino alla nomina, nel 1392, a *oberster Amtmann*, ovvero funzionario supremo degli Asburgo in Tirolo⁶. Una carica, quest'ultima, che, oltre a un lauto stipendio, gli conferì pieni poteri sulle finanze asburgiche – i cui proventi derivano da saline, dazi e diritti di usufrutto – e la facoltà di nominare e deporre funzionari a sua discrezione.

È per l'appunto in questo contesto politico, ma soprattutto culturale e ideologico, che si collocano le decorazioni profane di casa Schrofenstein e di castel Roncolo. Le due dimore sono figlie di momenti diversi della parabola di Niklaus Vintler: la prima fu acquistata dal nostro nel 1368, all'indomani della presa di potere da parte degli Asburgo, mentre la seconda, di proprietà

⁵ Sui Vintler: R. Wetzel, *Die Wandmalereien von Schloß Runkelstein und das Bozner Geschlecht der Vintler: Literatur und Kunst im Lebenskontext einer Tiroler Aufsteigerfamilie des 14./15. Jahrhunderts*, tesi d'abilitazione, Univ. Fribourg, 1999 (online: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:28771/ATTACHMENT01>; ultima visualizzazione 6/1/2023); A. Torggler, *Die Zeit des Hans Vintler*, in *Krieg, Wucher, Aberglaube* (Runkelsteiner Schriften zur Kulturgeschichte, 3), Athesia, Bolzano 2011, pp. 13-44; F. Pigozzo, *Die Rolle des Niklaus Vintler in der Verwaltung der oberitalienischen Gebiete Leopolds III. von Habsburg*, in *Die Bilderburg Runkelstein* (Runkelsteiner Schriften zur Kulturgeschichte, 12), Athesia, Bolzano 2018, pp. 371-390.

⁶ Tra 1368 e 1372 gli Asburgo concedono a Niklaus diritti importanti come quelli relativi alla pesa pubblica, alla vendita del vino e della carne. Negli anni immediatamente successivi Niklaus viene nominato giudice del distretto di Gries e curatore dell'ospedale di Santo Spirito di Bolzano. In veste di curatore Niklaus controllava possedimenti e introiti dell'ospedale, principale proprietario fondiario dopo la chiesa parrocchiale. Negli stessi anni Niklaus è funzionario dell'amministrazione finanziaria asburgica e sempre per Leopoldo III compie missioni diplomatiche in area veneta per riscuotere tasse e tributi. Cfr. Pigozzo 2018.

del principe vescovo di Trento, fu infeudata a Niklaus e al fratello Franz nel 1385. Entrambe sono pertanto testimonianza tangibile della vertiginosa scalata sociale del ricco cittadino di Bolzano e manifestano perspicuamente la sua volontà di autocelebrazione e autolegittimazione.

Casa Schrofenstein

Poco nota perché offuscata dalla fama del più celebre castel Roncolo, casa Schrofenstein si trovava in un punto estremamente strategico e allo stesso tempo simbolico dell'antico tessuto urbano bolzanino, ovvero appena fuori da quella che un tempo era la porta nord della città, non a caso denominata *Vintlertor* (fig. 1)⁷.

Dopo l'acquisto, avvenuto il 13 gennaio 1368, Niklaus avviò presto poderosi lavori di ampliamento e *restyling*, suggellati dalla commissione di un ciclo profano che, rinvenuto solo nel 2005, presenta oggi meno della metà della sua estensione originaria: sopra a un finto drappeggio, sulla cui bordatura campeggia in bella vista lo stemma Vintler, si riconoscono una frammentaria scena di caccia, lo scontro frontale di due cavalieri e un gruppetto di donne intente a prendere a martellate un oggetto rosso di forma triangolare su un'incudine (figg. 2-3)⁸.

Caratterizzati da una resa estremamente grafica, quasi fumettistica, in cui si coglie ancora il ricordo di quel gotico lineare⁹ tanto diffuso in area tirolese almeno fino agli anni Sessanta del Trecento, i dipinti murali si possono datare

⁷ L'edificio, noto come casa Schrofenstein dal nome della famiglia che l'ha ereditato alla morte di Niklaus Vintler, è attualmente di proprietà della fondazione Franz de Paula von Mayrl.

⁸ La data dell'acquisto e la posizione «vor vintler tor» sono riportate nell'urbario, in cui Niklaus elenca le sue svariate proprietà (Innsbruck, Tiroler Landesarchiv, Urbar 178/1). L'urbario fornisce inoltre una serie di informazioni utili a capire forma e aspetto dell'edificio in epoca medievale. All'interno della stessa unità abitativa, ma appartenente ad un altro corpo di fabbrica, si trova un ulteriore ambiente con scene cavalleresche. Scoperte già verso la fine dell'Ottocento, le scene risultano ormai quasi illeggibili a causa dello stato di conservazione estremamente frammentario. Dai pochi dettagli ancora distinguibili, credo che la decorazione possa essere ascritta al periodo successivo alla morte di Niklaus Vintler. M. Beato, *Der Ansitz Schrofenstein. Ein freskierter Sitz vor dem Vintlertor*, in *Die Bilderburg Runkelstein* 2018, pp. 431-460. A riguardo cfr. anche: H. Obermair, H. Stampfer, *Urbane Wohnkultur im spätmittelalterlichen Bozen*, in *Runkelstein. Die Bilderburg*, Athesia, Bolzano 2000, pp. 397-409, in particolare pp. 402-403. Ringrazio Armin Torggler per avermi cortesemente concesso la trascrizione del documento.

⁹ In generale sul Gotico Lineare è ancora fondamentale: W. Kofler-Engl, *Frühgotische Wandmalerei in Tirol: stilgeschichtliche Untersuchung zur "Linearität" in der Wandmalerei von 1260-1360*, Ed. Sturzflüge, Bolzano, Ed. Löwenzahn, Innsbruck 1995.



1. Bolzano, casa Schroffenstein vista da sud est.

in base alla tipologia dell'abbigliamento delle figure al 1370-80 circa, quindi coerentemente a una fase di poco successiva all'acquisto dell'edificio. Una delle figure femminili ha il capo cinto dal *Kruseler*, sorta di velo femminile caratterizzato da un bordo increspato, diffuso in varie tipologie soprattutto nella seconda metà del XIV secolo in gran parte dell'Europa continentale. Quello raffigurato a casa Schroffenstein è un *Kragenkruseler* (velo-collare), un particolare modello che ricopre anche le spalle e la nuca. La stessa tipologia è rintracciabile nel celebre altare a portelle di castel Tirolo, oggi al Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum di Innsbruck¹⁰, databile con pochissimo margine d'errore ai primi anni Settanta del Trecento grazie all'identificazione dei donatori¹¹. Un'altra figura, stavolta maschile, indossa invece un farsetto simile a

¹⁰ Immagini in alta risoluzione dell'altare, accompagnate da spiegazioni sui recenti interventi di restauro, sono disponibili sul sito del Tiroler Landesmuseum di Innsbruck: <https://altarinteraktiv.tiroler-landesmuseen.at/> (ultima consultazione 7/1/2023).

¹¹ Sull'identificazione delle due coppie di donatori sugli sportelli (Alberto III d'Asburgo con la giovanissima Elisabetta di Lussemburgo-Boemia e Leopoldo III d'Asburgo con Verde Visconti): V. Oberhammer, *Der Altar vom Schloss Tirol*, Tyrolia, Innsbruck, Vienna 1948, pp. 24, 40. In



2. Bolzano, casa Schrofenstein, ambiente a sud est, tratto meridionale della parte est.



3. Pittore tirolese, *Frau Minne forgia il cuore di un cavaliere*, 1370-80 circa. Bolzano, casa Schrofenstein, ambiente a sud est, tratto meridionale della parte est.

quello che si vede in una delle figure del veneziano *Reliquiario della Colonna della flagellazione*, datato 1375 e conservato nel Tesoro di San Marco¹².

Particolarmente interessante ai fini dell'interpretazione del ciclo è la scena con le donne riunite intorno all'incudine (fig. 3). Tra queste spicca una figura coronata che, con una lunga tenaglia, tiene fermo l'oggetto che le sue aiutanti prendono a martellate, presumibilmente per forgiarlo. Come già intuito da Waltraud Kofler Engl e poi approfondito in un saggio pubblicato da chi scrive nel 2018, l'oggetto in questione è senza dubbio il cuore di un uomo, mentre la donna che lo serra in una tenaglia è *Frau Minne*, una sorta di personificazione dell'amore, diffusissima nella cultura letteraria e figurativa d'area germanofona¹³. La scena può essere quindi interpretata come un'immagine allegorica – quasi certamente di derivazione letteraria – che allude ai dolori arrecati all'uomo dall'amata e che rientra in un più ampio repertorio di torture amorose¹⁴. Come mostra una xilografia della fine del XV secolo, *Frau Minne*, raffigurata al centro seminuda, può imprigionare il cuore in una trappola per topi, schiacciarlo in una morsa, farlo ardere su una graticola, trafiggerlo con una spada o, appunto, forgiarlo come fosse un pezzo di metallo incandescente¹⁵. Nello specifico, la tortura del cuore forgiato doveva essere un motivo alquanto pop, tale da essere impiegato anche per

generale sull'altare di castel Tirol: L. Andergassen, *Aspekte des Kunsttransfers zwischen Österreich und Tirol im Spätmittelalter, in 1363-2013. 650 Jahre Tirol mit Österreich*, a cura di C. Haidacher, Universitätsverlag Wagner, Innsbruck 2015, p. 309-329, in particolare pp. 310-314; Andacht und Herrschaft. Der Altar von Schloss Tirol Devozione e potere. L'altare di Castel Tirol, catalogo della mostra (castel Tirol, 1 luglio - 19 novembre 2023) a cura di Leo Andergassen, Museo storico-culturale della Provincia di Bolzano, Tirol 2023.

¹² D. Davanzo Poli, *Arti decorative a Venezia come fonti iconografiche di moda. Secoli XIV-XV, in Dalla testa ai piedi. Costume e moda in età gotica* (Beni Artistici e Storici del Trentino. Quaderni, XII), Provincia Autonoma di Trento, Soprintendenza per i Beni storico-artistici, Trento 2006, pp. 199-219.

¹³ W. Kofler Engl, *Profan und sakral, in Krieg Wucher Aberglaube* 2011, pp. 167-198: 181-182; Beato 2018, pp. 445-451. In generale sulla figura della *Frau Minne* vedi: N. R. Kline, *The proverbial role of Frau Minne. "Liebe macht Blind" – or does it?*, in *The profane arts of the Middle Ages. Norms and transgressions: proceedings of Colloquium VIII (Paris 2008) and Colloquium IX (Nijmegen 2010)*, a cura di N. R. Kline, P. Hardwick, Brepols, Turnhout 2016, pp. 79-108.

¹⁴ In una *Minnerede* (componimento in versi non cantato) tramandata per la prima volta nel 1483, ma certamente più antica, l'io narrante prega l'angelo di Dio di proteggerlo dal martello del dolore che forgia il suo cuore: «nauch sölcher werden minne/ wyßst mich der gotteßengell/ der helfft, das ich enttrinne/ das mich fürbaß niht treffe laidest engel,/ der gütte zitt in minem hertzens mittet». Cfr. J. Klingner, L. Lieb, *Handbuch Minnereden*, 2 voll., De Gruyter, Berlin 2012, II, pp. 119-122, n. B69.

¹⁵ Immagine disponibile online sul sito dei Staatliche Museen zu Berlin: <https://id.smb.museum/object/1619311/frau-venus-und-der-verliebte> (ultima consultazione 6/1/2023). Vedi anche: G. Wolf, *Das Herz in der Mausfalle*, in *Glaube, Hoffnung, Liebe, Tod*, catalogo della mostra (Vienna, Kunsthalles, 15 dicembre 1995 - 4 febbraio 1996) a cura di C. Geissmar-Brandt, E. Louis, Ritter, Klagenfurt 1995, pp. 136-137.



4. Bottega renana, *Forgiatura del cuore*, 1400 circa. Forma in argilla, 7,5 cm × 7,4 cm, Berlino, Kunstgewerbemuseum.

decorare stufe, cofanetti e altri oggetti d'uso quotidiano. N'è un bel esempio la matrice fittile di primo Quattrocento (fig. 4) conservata al Kunstgewerbemuseum di Berlino, in cui, diversamente che a casa Schrofenstein, l'uomo e la donna comunicano mediante dei cartigli che spiegano il motivo del crudele trattamento: al rimprovero dell'uomo «iamerliche smerczen den ir myr dut in myme herzen» (atroci sofferenze arrecate al mio cuore), la donna risponde «ungetruwe hercze dut man soliche smercze» (ai cuori infedeli ben si addicono simili dolori)¹⁶.

Se, dunque, l'identificazione della curiosa scena profana bolzanina può darsi ormai per accertata, l'estrema frammentarietà del ciclo rende viceversa assai difficile esprimersi in merito al messaggio che, attraverso la fucinatura del cuore, i Vintler volevano veicolare. Probabilmente, oltre a far sfoggio di un linguaggio colto, lo scopo era quello di trasmettere i propri valori morali, in linea con quelli del ceto alto e della nobiltà di più lungo corso. La raffigurazione della fucinatura del cuore sarebbe, infatti, una sorta di monito a stare in guardia di fronte ai pericoli a cui espone la passione amorosa, secondo uno schema ben affermato e rintracciabile anche in altri contesti sia in

¹⁶ W. von Bode, W. F. Volbach, *Gotische Formmodel. Eine vergessene Gattung der deutschen Kleinplastik*, Grote, Berlin 1918, cat. 59; J. Wurst, *Reliquiare der Liebe. Das Münchner Minnekästchen und andere mittelalterliche Minnekästchen aus dem deutschsprachigen Raum*, tesi dottorale, relatori prof. F. Büttner, prof. J. G. Deckers, Ludwig-Maximilians-Universität München 2005, p. 215.



5. Pittore tirolese, *Frau Minne e la ruota della Fortuna*, 1390-1400 circa. Dipinto murale staccato da castel Montechiaro (Lichtenberg), ora Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum.

area trentino-tirolese sia in altre aree geografiche. Particolarmente esplicito, d'altronde, è il caso della decorazione tardotrecentesca di castel Montechiaro (Lichtenberg) in val Venosta, dove accanto a scene di svago (caccia e danza), troviamo una minacciosa *Frau Minne* che, munita di arco e frecce, siede su un trono posto davanti a una ruota della Fortuna a cui s'aggrappano quattro uomini (fig. 5). Il messaggio è chiaro: l'amore può portare in alto e incoronare re, quanto far precipitare nell'abisso, e tutto ciò in maniera incontrollata e incontrollabile¹⁷.

¹⁷ Sugli affreschi di castel Montechiaro, rimossi nel 1907 e oggi al Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum di Innsbruck: W. Kofler Engl, *Die gotischen Wandmalereien der Burg Lichtenberg*, in *Kunstschätze des Mittelalters*, catalogo della mostra (Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 27 maggio 2011 - 15 gennaio 2012) a cura di E. Gürtler, C. Mark, Tiroler Landesmuseen, Innsbruck 2011, pp. 124-149. Un'analoga associazione amore-fortuna si trova anche nel castello dei conti Guidi a Poppi nel Casentino (Arezzo), dove tuttavia è declinata "all'italiana", dunque con Amore come personificazione fanciullesca maschile. Cfr. *Dal Giglio al David. Arte civica a Firenze fra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 14 maggio - 18 dicembre 2013) a cura di M. M. Donato, D. Parenti, Giunti, Firenze 2013, pp. 220-221, cat. 52 (scheda a cura di M. Ferrari); D. Zachmann, *Wandmalerei in Wohnhäusern toskanischer Städte im 14. Jahrhundert. Zwischen elitärem Selbstverständnis und kommunalen Wertesystemen* (Ita-

Castel Roncolo

Posto su uno sperone roccioso all'imbocco della val Sarentino ed eretto a partire dal 1237 dai fratelli Federico e Beraldo di Vanga su concessione del principe vescovo di Trento Aldrighetto, castel Roncolo era in origine inserito in una fitta rete di fortificazioni, volute dai Vanga per rinsaldare le posizioni del loro casato e indirettamente quelle del vescovo di Trento (fig. 6)¹⁸. Quando, nel 1385, Niklaus Vintler lo acquistò insieme al fratello Franz, il castello aveva sostanzialmente perso il suo valore strategico-militare: l'acquisizione assume quindi un significato squisitamente simbolico, quasi a voler celebrare il raggiungimento del vertice della propria scalata sociale, che culminò, come s'è detto, con la nomina di Niklaus a funzionario supremo degli Asburgo in Tirolo (*oberster Amtmann*) nel 1392¹⁹.

Analogamente a quanto visto per casa Schrofenstein, anche nel caso di castel Roncolo fu avviata un'ampia campagna di *restyling*. Secondo la *vulgata* degli studi, si dovrebbe allo stesso Niklaus l'ideazione di tutto il vasto programma figurativo che, snodandosi attraverso svariati ambienti del castello, è tra i più estesi nell'ambito della pittura profana medievale²⁰. L'ala occidentale del maniero, decorata tra il 1390 e il 1395 da maestranze locali aggiornate sulla pittura di matrice giottesca dell'Italia settentrionale, ci offre un magnifico spaccato degli svaghi cortesi più amati: caccia, danza, giostre e tornei. Eseguiti qualche anno più tardi ma comunque entro il 1413 (anno della morte di Niklaus Vintler), in parte a monocromo verde e in parte "a colori", i dipinti della cosiddetta casa d'Estate (fig. 7) introducono invece nella cultura lette-

lienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, I Mandorli, 21), Deutscher Kunstverlag, Berlin 2016, p. 107.

¹⁸ J. Riedmann, *Die Anfänge von Runkelstein: Im Kontext der Auseinandersetzungen zwischen den Herren von Wangen, den Bischöfen von Trient, Kaiser Friedrich II. und den Grafen von Tirol*, in *Schloß Runkelstein* 2000, pp. 15-29: 15, 26.

¹⁹ Cfr. nota 5 del presente contributo.

²⁰ Come testimonianza un'iscrizione dipinta sul muro a sinistra dell'arco di accesso all'atrio della cappella, ormai divenuta illeggibile, i lavori ebbero inizio nell'agosto del 1388. Non si hanno invece notizie sulla durata esatta e sul termine di questi e neppure viene menzionata esplicitamente la realizzazione di affreschi. L'iscrizione, tramandata in una cronaca della famiglia Vintler del XVII secolo, è riportata in varie pubblicazioni. Di seguito la versione in R. Wetzel 1999, p. 189, epurata di alcuni errori di interpretazione, presenti nelle trascrizioni precedenti: «Anno domini nostri Jesu Cristi a nativitate / millesimo tricen[tesimo octu]agesimo quinto [...] / [...]pr[...] nte gra / Ego Nicolaus Vintler hoc castrum Runkelstain nuncupatum legaliter comparavi / Tandem anno [mccc] lxxxviii mense augusti possessionem eiusdem castri corporaliter subinivi, quod quidem castrum hactenus instruct[is], minālibus, muris vac[atu]m e mar[?] desolatum edificii fossato antemuralibus, campis, cisternis, salis, stubis et pluribus commodis augendo a novo edidi ac reformavi».



6. Castel Roncolo nei pressi di Bolzano.



7. Castel Roncolo, casa d'Estate vista dalla corte interna.

riaria del Tirolo tardomedievale: accanto alle vicende amorose di Tristano e Isotta, trovano posto le meno note storie di Garelo di Valleflorita e Wigalois.

Un programma figurativo estremamente articolato e variegato insomma, i cui contenuti sarebbero tutti, così si legge negli studi²¹, specchio della volontà d'appartenenza dei Vintler all'élite nobiliare tirolese. Ma è effettivamente così?

Per affermare che le pitture profane di Castel Roncolo riflettano la volontà di affermazione dei Vintler bisognerebbe innanzitutto essere certi che l'intero apparato decorativo ad affresco sia effettivamente riconducibile a questa famiglia. Tuttavia, pur essendo sempre stata data per assodata, la committenza della famiglia bolzanina non ha mai trovato un effettivo riscontro documentario. Anzi, riesaminando il programma figurativo roncoliano senza retaggi critici e cimentandosi con l'arduo compito di leggere filologicamente i diversi cicli, alcuni dei quali fortemente ridipinti²², ciò che emerge con forza è piuttosto la convivenza di linguaggi formali molto diversi tra loro e difficilmente riconducibili a un'unica campagna decorativa²³.

Partendo dalla casa d'Estate e confrontando le pitture realizzate in terra verde con quelle policrome, si notano differenze macroscopiche tanto nello stile quanto nell'impaginato, le quali, a mio avviso, possono essere non solo imputabili a mani diverse, ma anche a momenti ben distinti. Se per fattezze ed impaginazione le decorazioni "a colori" ben si confanno a una stesura entro il 1413, anno in cui muore Niklaus Vintler, i dipinti in terra verde presentano al contrario caratteristiche che fanno pensare a una cronologia

²¹ Cfr. ad esempio: E. Vavra, "Eines Bürgers Traum" – Runkelstein die "Vorzeigeburg", in *Schloss Runkelstein* 2000, pp. 265-262; C. Meckseper, *Wandmalerei im funktionalen Zusammenhang ihres architektonisch-räumlichen Orts*, in *Literatur und Wandmalerei. I. Erscheinung höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter*, atti del convegno (Friburgo, Università di Friburgo, 2-5 settembre 1998) a cura di E. C. Lutz, J. Thali, R. Wetzel, De Gruyter, Tübingen 2002, pp. 255-281: 267, 281.

²² I primi "restauri" furono quelli voluti nel primo decennio del Cinquecento dall'imperatore Massimiliano I d'Asburgo, divenuto nel frattempo proprietario del maniero. Sull'agenda di Massimiliano I troviamo infatti indicazione di «rinnovare» le «vecchie storie» («das sloss Runkelstein mit dem mel lassen zu vernewen von wegen der guten alten istori und dieselb istori in schrift zu wegen bringen»). Cit. da N. Rasmø, *Gli affreschi medioevali di Castel Roncolo*, «Cultura Atesina», XVIII, 1964, 1/4, pp. 1-24, p. 10. Agli interventi di "aggiornamento" che la casa d'Estate subì ad inizio Cinquecento si aggiungono i lunghi periodi di degrado che si susseguirono durante i secoli avvenire e che videro il loro culmine nel 1868 con il crollo del muro perimetrale nord dell'edificio. Cfr. A. Salvoni, *Annotazioni di cultura materiale sugli ambienti al primo piano della Casa d'Estate*, in *Castel Roncolo* 2000, pp. 605-616; W. Landi, *Il castello in età moderna. Residenza di vicari e semplici coloni: decadenza e rovina*, ivi, pp. 473-513. In generale sulla successione originaria delle scene: D. Wiehn, *Der Garelszyklus auf Schloss Runkelstein – Ein Rekonstruktionsversuch*, in *Artus auf Runkelstein* (Runkelsteiner Schriften zur Kulturgeschichte, 6), Athesia, Bolzano 2014, pp. 203-242.

²³ M. Beato, *Castel Roncolo dopo Niklaus Vintler. Alcune considerazioni sulla cronologia della Casa d'Estate*, «Paragone. Arte», LXVIII, 2017, 131, pp. 35-56, tavv. 30-46.

più tarda. Sotto il profilo compositivo, ad esempio, il colorato ciclo con le storie di *Garello di Vallefiorita* prende schiettamente le mosse da prototipi primo quattrocenteschi e da quel linguaggio figurativo estremamente elegante e prezioso che siamo soliti chiamare Gotico Internazionale, richiamando alla mente le belle scene cortesi riemerse di recente in casa Biffi a Mantova, già dimora quattrocentesca di un rampollo di casa Gonzaga (figg. 8, 9)²⁴. I cicli monocromatici ricordano d'altro canto le miniature del *Plumen der tugent* (Dip. 877, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum di Innsbruck), di recente ascritte su base stilistica al secondo quarto del secolo e non a caso caratterizzate da un assetto coloristico basato su toni verdastri²⁵. Si tratta della versione miniata cronologicamente più vicina al perduto originale del trattato moraleggiante che Hans Vintler, nipote di Niklaus, compose nel 1411 traducendo e integrando il trecentesco *Fiore di Virtù*²⁶. Oltre alla realizzazione in monocromo verde, le miniature sembrano condividere con i murali roncoliani anche aspetti più squisitamente stilistici. In entrambi i casi spicca un gusto per una resa marcatamente grafica e schematica delle figure: si noti, a tal proposito, l'ostentata e irrealistica sfericità dei seni delle figure femminili (figg. 10-11). Tuttavia, se sinora la datazione del ciclo proposta da Nicolò Rasmus imponeva di supporre una relazione di dipendenza delle miniature dagli affreschi, alla luce di quanto argomentato, potrebbe aver avuto luogo il procedimento inverso – come del resto è consueto nella circolazione dei

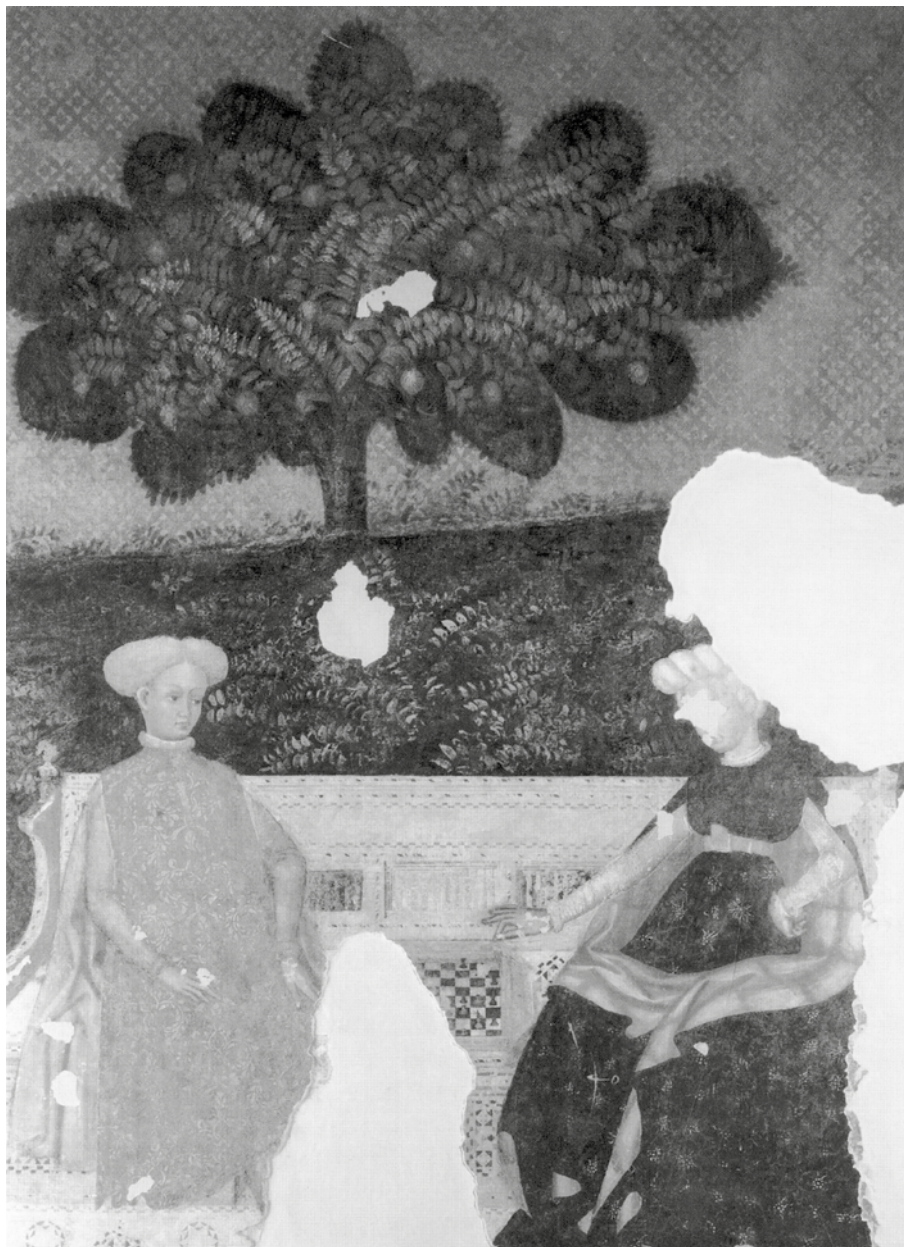
²⁴ Cfr. F. Biffi, A. De Marchi, V. Gheroldi, *Una dimora di Francesco di Marsilio Gonzaga*, edizioni phArt, Mantova 2009; G. Marocchi, *Il tardogotico a Mantova: un inquadramento*, in *Pisanello. Il tumulto del mondo*, catalogo della mostra (Mantova, Museo di Palazzo Ducale, 7 ottobre 2022 - 8 gennaio 2023) a cura di S. L'Occaso, G. Marocchi, M. Zurla, Electa, Milano 2022, pp. 22-33; 28. Anche la moda non stride con la datazione entro il 1413. Capi come quelli dipinti nella stanza di Garello si trovano, ad esempio, negli affreschi della chiesa cimiteriale di San Valentino a Termeno (1410-1420), o, uscendo dal territorio atesino, nelle *Storie di Romolo e Remo* in palazzo Trinci a Foligno (1411-1412). Cfr. R. Levi Pisetzký, *Storia del costume in Italia. II. Il Quattrocento*, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1964, p. 352, fig. 170.

²⁵ B. e H. P. Sandbichler, *Handschriftenkatalog des Museum Ferdinandeum: die Codices des Landesmuseums Ferdinandeum bis 1600*, Universität Innsbruck, Innsbruck 1999, pp. 242-243; M. Krenn, *Hans Vintler, Die Blumen der Tugend in der Handschrift Dip. 877 des Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum zu Innsbruck*, in *Hans Vintler: Die Blumen der Tugend. Symposium nach 600 Jahren*, a cura di M. Siller, Wagner, Innsbruck 2015, pp. 213-238. Sulla diffusione delle pitture a monocromo verde in Tirolo cfr. A. Schäffner, *Entwicklung und Bedeutung der monochromen Wandmalerei der italienischen Renaissance*, VDG, Weimar 2009, pp. 124-126. In generale sulla pittura in terra verde: K. Stahlbuhk, *Oltre il colore. Die farbreduzierte Wandmalerei zwischen Humilitas und Observanzreformen* (Italianische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut, 4, 13), Deutscher Kunstverlag, Berlin-München 2021.

²⁶ A. E. Quagliò, *Il Fiore di virtù*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, I, Laterza, Bari 1970, pp. 304-306.



8. Pittore tirolese, *Garello a tavola con Re Artù*, ante 1413. Castel Roncolo, casa d'Estate, stanza di Garello, parete est.



9. Pittore mantovano (?), *Il gioco degli scacchi*, 1411-1422 circa. Mantova, già casa di Francesco di Marsilio Gonzaga.



10. Pittore tirolese, *Isotta dà prova della sua fedeltà*, post 1413 (?). Castel Roncolo, casa d'Estate, stanza di Tristano, parete nord.

modelli figurativi, diffusi in molti casi da oggetti trasportabili.

A favore di una datazione *post* 1413 depone inoltre l'assenza nei dipinti murali in monocromo verde – almeno nelle parti che si sono conservate – dello stemma Vintler, altrimenti onnipresente in tutto il castello e spesso raffigurato anche più volte all'interno di uno stesso ambiente.

Se questa posticipazione fosse corretta, la committenza dei cicli monocromatici andrebbe imputata al nipote di Niklaus, Jörg Metzner, che ereditò il castello alla morte del nonno²⁷. Consigliere ducale e dunque anch'egli figura di spicco dell'élite tirolese, Jörg avrebbe di certo avuto l'interesse e i mezzi sufficienti per sovvenzionare una campagna decorativa in uno o più ambienti della casa d'Estate, magari a conclusione di quanto già iniziato da Niklaus. Dunque, nonostante il probabile cambio di cognome nella committenza di una parte della decorazione della casa d'Estate, si rimane sostanzialmente in famiglia e all'interno dello stesso ambito socio-culturale.

²⁷ Figlio dell'unione tra Anna, primogenita di Niklaus, e Wolfhard von Metz, Jörg è menzionato già nel 1420 come «domini Jori Metcner de castro Runckelstain»: Wetzl 1999, p. 196.

Du solt mact wöning per den farnen haben
 Von dem genant plean sich dy schaben
 Wo den farnen spret sich das vnrecht gut
 Noch ist poster die vngerechtheit für mit
 Und ob die farnen solt herpflufft hem
 So tat sy gut vbel an dem man
 Salomon spricht dem ding treiben aus
 De hauffmet aus seinem hauffe
 Das vbel gedecke dach
 Und das gotz weis spricht
 Und der rauch dem der vbel hant gut
 Procas auch gesprochen hat



Ich such am weis ferner tragen
 Da mus das vbel prumptiger her ich sagen
 Das da tugt nem das getragen wird
 Salomon spricht auff der vort

11. *Plumen der tugent*, Dip. 877, f. 7v, 1425-1450 circa. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum.

Detto ciò, non è poi così azzardato supporre che siano stati proprio i Vintler a introdurre in area tirolese la passione per la terra verde. Sappiamo in effetti che, nell'ambito delle sue missioni diplomatiche per gli Asburgo, Niklaus soggiornò a Padova nel 1381, dove certamente poté vedere la loggia della reggia dei Carraresi, allora decorata con un ciclo di *Uomini Illustri* in terra verde²⁸. Ed è sempre da Padova (o più in generale dall'area veneta) che potrebbe aver tratto ispirazione per il programma figurativo che "riveste" la facciata esterna della casa d'Estate, composto da ritratti di imperatori del Sacro Romano Impero (in monocromo verde) nella parte bassa e dal Ciclo delle Triadi nell'altana²⁹. Quest'ultimo, "a colori" e sicuramente riconducibile alla committenza Vintler per via dello stemma posto in bella vista al centro del ciclo, mostra il gruppo dei *Nove Prodi*, seguito da personaggi illustri delle saghe germaniche e della letteratura cavalleresca in *Mittelhochdeutsch*³⁰. Una serie, quella dei *Nove Prodi*, diffusissima a livello europeo a diverse latitudini – si pensi al celebre castello della Manta a Saluzzo³¹ – e impiegata per personificare gli ideali della cavalleria. La strategia, dunque, dovette essere alquanto semplice: raffigurando gli imperatori del Sacro Romano Impero la committenza voleva porsi in una tradizione politica ben definita, mentre attraverso la rappresentazione dei *Nove Prodi* manifestava i valori culturali cui ambiva. Una delle peculiarità di castel Roncolo risiede tra l'altro proprio nell'integrazione fatta al gruppo dei *Nove Prodi*: diversamente da quanto si osserva nel corteggio del castello della Manta a Saluzzo, dove ai *Nove Prodi* si

²⁸ Nel 1381 la Repubblica di Venezia offre il Trevigiano agli Asburgo in cambio di un'alleanza contro Francesco I da Carrara. Cfr. Pigozzo 2018. Nella prima metà del XVI secolo il collezionista veneziano Marcantonio Michiel descrive la loggia come «il pozuolo da driedo, ove sono li Signori de Padoa ritratti, al naturale de verde». M. Michiel, *Notizia d'opere del disegno* (Le voci del museo, 4), Edifir Edizioni, Firenze 2000, p. 30. Sulla reggia carrarese cfr. anche: Z. Murat, "Domus imperatoria, et imperatore digna": la reggia carrarese nel contesto europeo, in *Medioevo veneto, Medioevo europeo*, a cura di Z. Murat, S. Zonno, Padova University Press, Padova 2014, pp. 137-151; *Un castello per la signoria carrarese, un castello per la città. Arte di corte in un monumento in trasformazione*, a cura di G. Valenzano, Padova University Press, Padova 2019 (disponibile anche online: <http://www.padovauniversitypress.it/publications/9788869381812>).

²⁹ J. Heinze, *Die Triaden auf Runkelstein und die mittelhochdeutsche Heldendichtung*, in *Die Wandmalereien des Sommerhauses*, a cura di W. Haug et alii, Reichert Verlag, Wiesbaden 1982, pp. 63-93.

³⁰ Il gruppo dei *Nove Prodi* – tre eroi dell'antichità (Ettore, Alessandro Magno, Giulio Cesare), tre del Vecchio Testamento (Giosuè, Davide, Giuda Maccabeo) e tre della cristianità (Artù, Goffredo di Buglione, Carlo Magno) – esemplificava le virtù del perfetto cavaliere: J. Favier, *Un rêve de chevalerie: les Neuf Preux*, Institut de France, Paris 2003; B. Cassidy, *Politics and propaganda in late-medieval Italian mural painting: some themes*, in *Out of the stream*, a cura di L. U. Afonso, V. Serrao, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2007, pp. 260-290.

³¹ Vedi il contributo di Simone Bonicatto in questo volume.



12. Pittore atesino, *Stemma Vintler*, 1395 circa. Castel Roncolo, ala occidentale, Badestube, parete nord.

contrappongono – come spesso accade – altrettante eroine femminili, a castel Roncolo sfila una serie di personaggi tratti dalla letteratura cortese e dalle saghe germaniche, tra cui Sigfrido o Teodorico da Verona; una declinazione, quindi, che sembra assumere un carattere fortemente identitario e inequivocabilmente germanofono.

Più piana la lettura dell'ala occidentale di castel Roncolo, sulla cui committenza Vintler non può esservi alcun dubbio. Sia lo stile delle maestranze, riconducibile alla corrente della cosiddetta Scuola di Bolzano, che a cavallo tra Tre e Quattrocento fonde i caratteri "nordici" con quelli provenienti dall'Italia settentrionale, sia la moda, di cui fanno ampio sfoggio le figure dipinte, convincono di una datazione agli anni Novanta del Trecento, periodo in cui il castello era saldamente delle mani della ricca famiglia bolzanina e in pieno fermento edilizio³². Le sale di quest'ala del castello sono inoltre tappezzate

³² Le vesti delle figure femminili presentano maniche strettissime e aperte a campana all'altezza



13. Pittore atesino, *Giostra*, 1395 circa. Castel Roncolo, ala occidentale, sala del Torneo, parete sud.

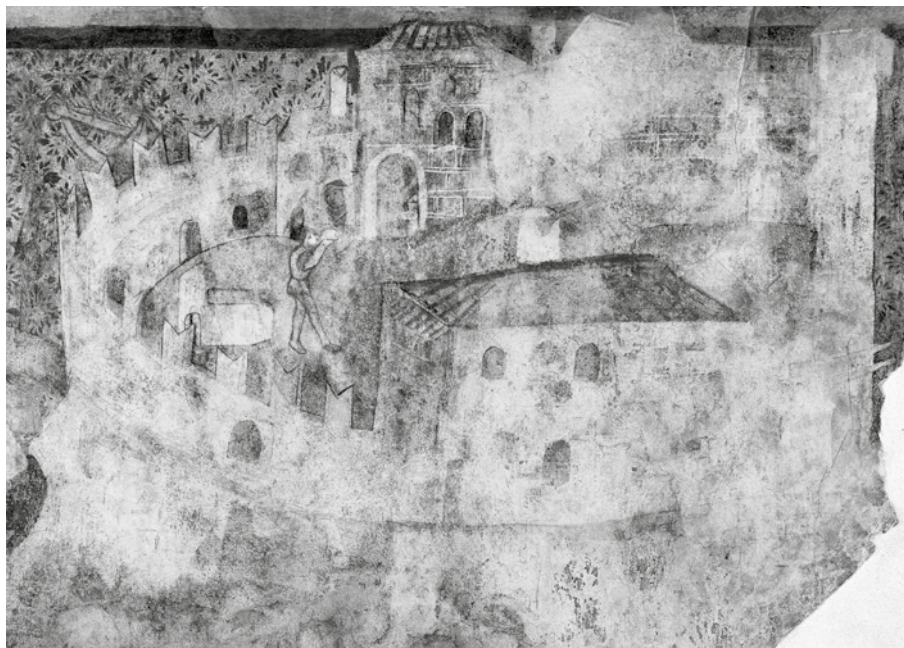
con lo stemma Vintler, due branche d'orso in palo su fondo rosso, attestato dal 1376 e di cui i Vintler, come si è visto anche a casa Schrofenstein, andavano molto fieri. A castel Roncolo, ad ogni modo, la sua presenza è talmente massiccia da sfiorare l'ossessione: lo stemma compare sia tra quelli delle famiglie più influenti della società tirolese, testimoniando così l'appartenenza della famiglia bolzanina alla cerchia dei potenti, sia isolato e sovradimensionato, come nella *Badestube*, dove è retto dai due figure maschili che probabilmente alludono ai fratelli Niklaus e Franz (fig. 12, tav. XV)³³.

La stessa retorica autocelebrativa, ma declinata in maniera diversa, si riscontra nella sala del Torneo, ovvero la grande sala di rappresentanza posta al piano più alto dell'ala occidentale. Nella lunetta trilobata, che segue l'andamento del soffitto a carena di nave, viene messo in scena un grande torneo, probabilmente fittizio ma sicuramente verosimile nella composizione dei partecipanti (fig. 13, tav. XVII)³⁴. Tra questi si riconoscono molti importanti

dei polsi, mentre gli uomini indossano giubbe aderenti ai fianchi e molto corte per dare risalto alle attillatissime calzamaglie. Per approfondimenti sulla moda nei dipinti dell'ala occidentale si veda: N. Rasmo, *Die Mode als Wegweiser für die Datierung von Kunstwerken des 14. Jahrhunderts in Südtirol*, in *Das Leben in der Stadt des Spätmittelalters*, a cura di H. Kühnel, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienna 1980, pp. 261-274; R. Prochno, *Die Mode in Runkelstein*, in *Schloß Runkelstein* 2000, pp. 277-290. In generale sulla corrente della cosiddetta Scuola di Bolzano: *Tr3cento. Pittori gotici a Bolzano*, catalogo della mostra (Bolzano, Comune di Bolzano) a cura di A. De Marchi, T. Franco, S. Spada Pintarelli, 2 voll., Temi, Trento 2000.

³³ Sugli stemmi a castel Roncolo: F. H. Hye, *Die heraldischen Denkmäler in Runkelstein und ihre historische Bedeutung*, in *Schloß Runkelstein* 2000, pp. 235-265.

³⁴ Secondo Gustav Pfeifer attraverso lo studio araldico di blasoni e cimieri sarebbe possibile identificare i vari cavalieri che prendono parte al torneo. Su tali basi emergerebbe una datazione al



14. Pittore atesino, *Castel Roncolo da nordovest*, 1390 circa. Castel Roncolo, ala occidentale, stanza dei Giochi, parete est.

dignitari e, in bella vista, accanto al duca d'Austria (contraddistinto dall'elmo coronato e dal cimiero con le penne di pavone), anche un Vintler, al quale uno scudiero sta cingendo il capo con un elmo munito di cimiero con branche d'orso. Che il torneo si sia realmente svolto o no, è cosa di poco conto ai fini dell'argomentazione di questo saggio. Il carattere squisitamente politico assunto dalla scena è in effetti incontestabile: oltre a ostentare l'appartenenza della famiglia all'élite nobiliare locale, il torneo rappresenta una sorta di manifesto della vicinanza dei Vintler al duca d'Austria e quindi al potere costituito.

L'apice dell'autocelebrazione vintleresca si tocca però al piano di sotto, nella stanza dei Giochi Cavallereschi, dove spicca la puntuale raffigurazione dello stesso castel Roncolo (fig. 14, tav. XVI)³⁵. In primo piano si riconosce agevol-

1394-98, che ben si concilia con le intuizioni di Rasmus: G. Pfeifer, *Sozialer Aufstieg und visuelle Strategien im späten Mittelalter*, in *Krieg, Wucher, Aberglaube* 2011, pp. 71-113; H. Stampfer, *Das Turnier auf Schloss Runkelstein und im Adlerturm*, in *Artus auf Schloss Runkelstein* 2014, pp. 85-94.

³⁵ Sulla raffigurazione di castel Roncolo: M. Beato, *Immagine riflessa. Il castello nella pittura d'epoca medievale in area trentino-tirolese*, in *Castelli d'Italia. Una visione d'insieme*, atti del convegno

mente l'ala occidentale con il balconcino ligneo rifatto a fine Ottocento sulle tracce dell'originale, mentre sul lato nord manca la casa d'Estate. Ai lavori per la sua costruzione allude forse il poderoso argano con carrucola che, analogamente a quanto si vede in molte miniature, aveva la funzione di sollevare i materiali edili fino alla quota del castello, una cinquantina di metri più in alto rispetto al fondovalle³⁶. Ai piedi del maniero è raffigurato un elegante consesso di donne e uomini, che si intrattiene con giochi all'aperto accompagnati dal suono del liuto. L'immagine generale è quindi quella di un castello accogliente, in piena espansione edilizia e frequentato dall'alta società, secondo una strategia visiva che richiama alla mente le atmosfere autocelebrative di torre Aquila a Trento, dove allo scadere del Trecento il Principe vescovo Giorgio di Liechtenstein fece realizzare un ciclo dei *Mesi* che, articolato in un paesaggio segnato dall'avvicinarsi delle stagioni e infarcito di riferimenti topografici, trasmetteva l'idea di un principato vescovile in cui tutto si svolge in perfetta armonia³⁷.

Conclusioni

Sebbene i cicli profani a casa Schrofenstein e a castel Roncolo siano figli di momenti diversi della parabola dei Vintler, entrambi vanno visti come uno dei maggiori esiti di quella «esaltazione cavalleresca», così felicemente definita da Rasmò, che infiammò il territorio atesino all'indomani della presa di potere degli Asburgo. A casa Schrofenstein, in cui dobbiamo immaginarci una grande sala di rappresentanza, i Vintler, in forte ascesa, fecero sfoggio della propria cultura cavalleresca attraverso la rappresentazione di temi amorosi di derivazione letteraria. Solo più tardi, quando la carriera di Niklaus Vintler toccò il suo zenit, furono realizzati i cicli di castel Roncolo, ad eccezione forse di quelli in monocromo verde, eseguiti probabilmente quando il castello fu

(Napoli, Castel Nuovo, 17-18 novembre 2022), Federico II University Press, Napoli, in corso di pubblicazione.

³⁶ N. Rasmò, *Castelroncolo* (Cultura atesina, VI), Presel, Bolzano 1968, p. 24; G. U. Großmann, *Schloss Runkelstein: Baugeschichte und Baubestand*, in *Die Bilderburg Runkelstein* (Runkelsteiner Schriften zur Kulturgeschichte, 12), Athesia, Bolzano 2018, pp. 47-170: 105-106.

³⁷ In generale sugli affreschi in torre Aquila: E. Castelnovo, *I mesi di Trento: gli affreschi di torre Aquila e il gotico internazionale*, Temi, Trento 1986; F. de Gramatica, *Pittura "cortese" e cavalleresca a Trento: il torneo nei Mesi di Torre Aquila*, in *I cavalieri dell'imperatore. Tornei, battaglie e castelli*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio - Castel Beseno, 23 giugno - 18 novembre 2012) a cura di F. Marzatico, J. Ramharter, Temi, Trento 2012, pp. 63-82. Sulle citazioni topografiche all'interno del ciclo dei *Mesi* di torre Aquila si veda il saggio di Serena Bugna in questo volume.

ereditato da Jörg Metzner, nipote di Niklaus. Anche se non tutti i cicli del complesso sono direttamente riconducibili a Niklaus Vintler, il messaggio espresso a castel Roncolo può dirsi sostanzialmente uniforme: celebrando le proprie virtù cavalleresche, i propri possedimenti e soprattutto la vicinanza al potere ufficiale, viene rappresentata l'appartenenza ad un sistema politico e culturale ben definito. In altre parole, con la proiezione in affresco del proprio orizzonte ideologico e culturale, i Vintler ci hanno lasciato un inestimabile documento di quel particolare momento della storia tirolese di cui furono parte integrante, se non i principali protagonisti, sia pur in bilico tra «illusione autonomistica» ed «esaltazione cavalleresca».

Serena Bugna

Trento prima della rivolta. Gli affreschi di torre Aquila come specchio del governo di Giorgio di Liechtenstein

RIASSUNTO: Il saggio analizza gli affreschi del ciclo dei *Mesi* di torre Aquila a Trento al fine di identificare le località rappresentate nei dipinti e indagare il motivo di tali presenze. I castelli e i luoghi riconosciuti risultano essere strettamente connessi alla figura del committente, il principe vescovo Giorgio di Liechtenstein, nella triplice veste di politico, ecclesiastico e membro di un importante casato nobiliare, e offrono uno spaccato della situazione del principato di Trento all'alba della rivolta antivescovile del 1407.

ABSTRACT: The essay examines the frescoes of the cycle of the *Months* in the Aquila Tower in Trento to identify the represented locations and investigate their significance. These recognized castles and places are closely associated with the patron, Prince Bishop Georg of Liechtenstein, who held the threefold roles of politician, ecclesiastic, and member of a prominent noble lineage. These locations offer a glimpse into the political landscape of the Principality of Trento at the onset of the anti-episcopal uprising in 1407.

Il ciclo dei *Mesi* di Trento è un'opera ben nota agli studi storico-artistici¹. Gli affreschi decorano un piccolo ambiente (6 × 8 metri) al secondo piano di torre Aquila, costruita sopra l'omonima porta, una delle varie del circuito murario cittadino, in diretto collegamento con il castello del Buonconsiglio,

* Un ringraziamento doveroso e promesso va alle colleghe nonché amiche Irene Moltrer e Chiara Radice, che mi hanno supportato fornendomi spunti, pareri e soprattutto incoraggiamento in quella che inizialmente appariva una folle impresa.

¹ Ci si limita, per brevità, a ricordare i contributi monografici fondamentali: B. Kurth, *Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient*, «Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege», I-IV, 1911, pp. 9-104; N. Rasmo, *Gli affreschi di Torre Aquila a Trento*, Manfrini, Rovereto 1962; E. Castelnuovo, *I Mesi di Trento. Gli affreschi di torre Aquila e il gotico internazionale*, Temi, Trento 1986; F. de Gramatica, *Il ciclo dei Mesi di Torre Aquila*, in *Il gotico nelle Alpi*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 20 luglio - 20 ottobre 2002) a cura di E. Castelnuovo, F. de Gramatica, Saturnia, Trento 2002, pp. 343-365.

storica sede del principe vescovo di Trento. Realizzato tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo, il ciclo è considerato una delle testimonianze più significative del Gotico Internazionale europeo, manifestazione della raffinata cultura del committente Giorgio di Liechtenstein, Principe vescovo di Trento dal 1390 al 1419 nonché membro di una delle famiglie nobiliari più influenti della Mitteleuropa². Gli studi condotti sinora si sono concentrati prevalentemente sulla paternità del ciclo, tradizionalmente collegata a un pittore di nome Venceslao, che nel libro della confraternita del Arlberg figura al servizio del principe vescovo³. La presente ricerca non entra nel merito delle questioni stilistico-attributive, ma analizza gli affreschi entro il delicato e non poco travagliato scenario politico che caratterizzò gli anni trentini di Giorgio di Liechtenstein: nominato alla cattedra vescovile nel 1390, egli dovette lasciare Trento nel 1407 in seguito a una rivolta cittadina che lo vide imprigionato, privato dei beni e costretto a cedere il principato al duca Federico IV d'Austria⁴. Scopo dell'indagine è verificare se i luoghi raffigurati nei *Mesi* trovino corrispondenza in località reali legate al principe vescovo, prendendo le mosse dall'immagine del castello di Stenico nel mese di *Gennaio* e dalla città di Trento in *Novembre* e *Dicembre*.

Gennaio si presenta come un paesaggio innevato, probabilmente il primo della storia della pittura occidentale⁵: davanti a un edificio fortificato, due gruppi di dame e nobiluomini si confrontano in una battaglia a palle di neve mentre sullo sfondo due cacciatori con cani avanzano nella neve alta (fig. 1, tav. XVIII). Quasi metà della scena è occupata dal castello di Stenico nelle Giudicarie⁶, la cui cinta muraria presenta due torrette sulle quali sventolano

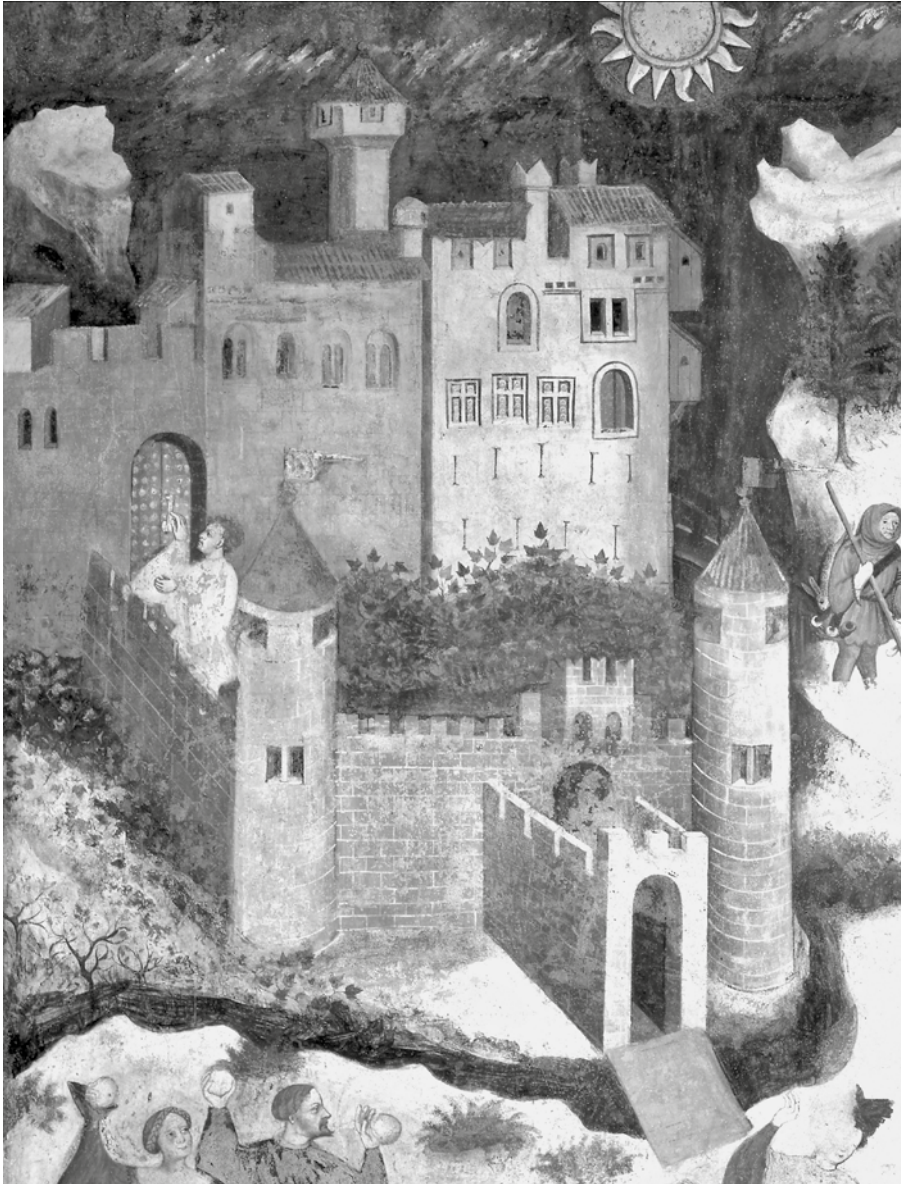
² Per un profilo biografico del Principe: F. F. degli Alberti, *Annali del principato ecclesiastico di Trento dal 1022 al 1540*, a cura di T. Gar, Monauni, Trento 1860, pp. 267-287; A. Costa, *I vescovi di Trento: notizie, profili*, Artigianelli, Trento 1977, pp. 111-116; D. Rando, *Liechtenstein, Giorgio di*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 65, Istituto Enciclopedia italiana, Roma 2005, pp. 92-96.

³ E. Curzel, *Venceslao pittore a Trento. Un nuovo documento per l'attribuzione dei "Mesi" di Torre Aquila?*, in *Il gotico nelle Alpi* 2002, pp. 339-341. Per una sintesi aggiornata su profilo e catalogo del pittore si veda: S. Garbari, *"Venceslao" Problemi di pittura gotico internazionale tra la Boemia, la Lombardia e il Trentino-Alto Adige*, tesi di laurea, Università degli Studi di Trento, rel. A. Galli, a.a. 2009-2010.

⁴ Per l'insurrezione del 1407 si rinvia a D. Girgensohn, *La città di Trento in ribellione contro il Principe vescovo: un Consilium legale di Francesco Zabarella sul diritto di resistenza dei cittadini (1407)*, «Studi Trentini di scienze storiche», LXXX, 2001, pp. 745-762.

⁵ Castelnuovo 1986, p. 58.

⁶ *Ivi*, p. 57. Castelnuovo qui rende il merito a Rasmø (1962, p. 12), ma il primo a identificare correttamente il castello fu A. Gozzaldi, *Il Castello di Stenico e un affresco nella Torre dell'Aquila a Trento*, «Trentino. Rivista della Legione trentina», VII, 1931, pp. 55-58.



1. Maestro Venceslao, *Gennaio*, 1400 circa. Trento, castello del Buonconsiglio, torre Aquila.



2. Castello di Stenico, prospetto nord.

le insegne vescovili (fig. 2)⁷. Nonostante la distorsione delle proporzioni a favore dell'altezza, la descrizione del castello è estremamente particolareggiata e individua in modo naturalistico i vari corpi di fabbrica, tanto che gli edifici e gli elementi architettonici dipinti trovano corrispondenza nelle strutture ad oggi sopravvissute⁸. Trattandosi di un fortilizio spettante alla chiesa di Trento fin dal XII secolo, rinnovato ai tempi del Liechtenstein tramite il capitano Erasmo di Thun⁹, l'identificazione dell'edificio dipinto quale ritratto del maniero di Stenico non è mai stata oggetto di dibattito. La sua presenza assume però un rilievo molto più significativo – converrà notarlo, è l'unica architettura del ciclo rappresentata in scala rispetto alle figure umane – se contestualizzata entro la specifica situazione delle Giudicarie al tempo del Liechtenstein. Nella seconda metà del Trecento il territorio giudicariense, cir-

⁷ Una bandiera mostra l'aquila di san Venceslao, simbolo di Trento, l'altra lo stemma della famiglia Liechtenstein. Descrivendo le bandiere, oggi difficilmente leggibili, Kurth (1911, p. 72, nota 152) per prima suppose la committenza del principe vescovo Giorgio di Liechtenstein.

⁸ Ne sono esempio le feritoie, le finestre a croce guelfa e bifora, il muro di cinta a protezione dell'ingresso con le due torrette, poi abbassate. Per la storia del castello: C. Ausserer, *Il castello di Stenico nelle Giudicarie coi suoi signori e capitani*, Scotoni e Vitti, Trento 1911; *Il castello di Stenico: guida storico-artistica*, a cura di A. Piffer, Nuova stampa rapida, Trento 1985. Per la sequenza edilizia del castello si rimanda a: *APSAT 4. Castra, castelli e domus murate. Corpus dei siti fortificati trentini tra tardo antico e basso medioevo*. A cura di E. Possenti *et alii*, SAP Società Archeologica, Mantova 2013, pp. 363-379, cat. 108 (scheda a cura di A. Colecchia, C. A. Postinger).

⁹ Ausserer 1911, p. 50, nota 2, p. 51, nota 2.

coscrizione amministrata direttamente dal principe vescovo tramite un capitano nonché strategico crocevia posto a circa 30 km a ovest di Trento, fu teatro delle lotte e delle faide scatenate da ambiziose famiglie locali – i Lodron, gli Arco, i da Campo – che causarono azioni guerresche e danni diffusi¹⁰; ad accrescere ulteriormente la tensione, i legami stretti tra Vinciguerra d'Arco e Gian Galeazzo Visconti, all'epoca in possesso della riviera gardesana¹¹. L'intervento del Liechtenstein fu concreto: nel 1395 diede ordine di distruggere Castel Spine nel Lomaso, possedimento degli Arco, giungendo nel 1398 a stipulare pace con lo stesso Vinciguerra¹², facendosi infine mediatore tra gli Arco e i Lodron per una tregua che verrà formalizzata in pace nel 1406¹³; non da ultimo, rilasciò ai nobili giudicariesi un privilegio di esenzione dalle collette e dalle imposte prediali¹⁴. In un contesto come quello giudicariese, dove le spinte centrifughe si sovrapponevano alle minacce di penetrazione di altri poteri, risultava quindi di vitale importanza rinsaldare i legami vassallatici e rimarcare il dominio del principe vescovo trentino: l'immagine del castello di Stenico, sede di un funzionario vescovile cui spettava la giurisdizione, può a buon diritto essere visto come manifestazione di tale volontà. È probabile, tuttavia, che le motivazioni sottese siano ancor più complesse e vadano approfondite: sintomatico a questo proposito ritrovare, all'indomani della rivolta del 1407, Stenico tra i castelli di cui i cittadini di Trento reclamavano custodia e potestà¹⁵.

I motivi che portarono all'insurrezione contro Giorgio di Liechtenstein e i suoi funzionari offrono lo stimolo per un'inedita lettura della città di Trento raffigurata nei mesi di *Novembre* e *Dicembre*. In maniera sommaria, il capoluogo trentino è riprodotto come un fitto gruppo di case e chiese assiegate entro una duplice cortina muraria. A permettere il riconoscimento della Trento medievale è la fisionomia del castello con il mastio circo-

¹⁰ A. Zieger, *Castel Campo nelle Giudicarie*, Dossi, Trento 1950, pp. 41 e segg.; B. Waldstein-Wartenberg, *Storia dei conti d'Arco nel Medioevo*, Il Veltro, Roma 1979, pp. 296 e segg.; M. Bettotti, *L'aristocrazia nel tardo medioevo*, in *Storia del Trentino*. III. *L'età medievale*, a cura di A. Castagnetti, G. M. Varanini, il Mulino, Bologna 2004, pp. 429-430.

¹¹ Waldstein-Wartenberg 1979, pp. 307-309.

¹² G. Ippoliti, A. M. Zatelli, *Archivi principatus tridentini regesta. Sectio Latina (1027-1777)*, a cura di F. Ghetta, R. Stenico, Nuove arti grafiche, Trento 2001, p. 482.

¹³ Ippoliti, Zatelli 2001, p. 79.

¹⁴ Alberti 1860, p. 271.

¹⁵ Nelle concessioni promulgate dal duca Federico IV all'indomani della rivolta dell'aprile 1407, al secondo punto è decretato che il castello debba rimanere sotto la custodia e la potestà dei cittadini di Trento. Si rinvia al testo in Ippoliti, Zatelli 2001, p. 81. Al capitano vescovile subentrò Negro de' Negri, uno dei capi dell'insurrezione: Ausserer 1911, pp. 50, 51; Girgensohn 2001, p. 753.

lare che sorge in posizione isolata a ridosso di un'altura rocciosa, sintetica rappresentazione del castello del Buonconsiglio prima degli ampliamenti quattro-cinquecenteschi¹⁶. Mentre fuori dalle mura urbiche, in un ambiente montuoso, si svolge una battuta di caccia all'orso e si taglia la legna, le azioni in città si concentrano nei pressi delle porte, che vedono contemporaneamente l'ingresso di porcari con un branco di maiali, il passaggio di persone a cavallo e il transito di legname, quest'ultimo attraverso l'accesso che per posizione corrisponde a port'Aquila. L'entrata e l'uscita attraverso le porte è stata interpretata come un'allusione del rapporto tra città e territorio circostante¹⁷, ma associando l'immagine ai fatti del 1407 è possibile proporre una lettura alternativa. Tra i motivi che portarono all'insurrezione contro il vescovo e i suoi funzionari figurano l'esazione eccessiva di tasse, usurpazioni di diritti, abusi di potere e violazioni alle antiche consuetudini. In particolare, i cittadini di Trento rivendicavano la potestà sulla torre di port'Aquila ed esigevano che le chiavi delle porte di Trento rimanessero in perpetuo nelle loro mani¹⁸. A rimarcare quanto la questione fosse cara ai cittadini, il fatto che i primi disordini, sorti nel febbraio 1407, furono temporaneamente sedati proprio grazie alla cessione delle porte urbane¹⁹. Antefatto di questa specifica rivendicazione è una concessione rilasciata al Liechtenstein dal re dei Romani Roberto III del Palatinato il 15 ottobre 1401, in occasione della sosta a Trento del sovrano²⁰: con tale documento il Liechtenstein otteneva la facoltà di esigere, tramite suoi funzionari, un pedaggio per il passaggio da Trento (un carantano per i pedoni, tre carantani per i cavalieri)²¹. In quest'ottica, la rappresentazione negli affreschi del

¹⁶ Identificazione ipotizzata da Rasmø (1962, p. 22) e supportata da Castelnovo 1986, pp. 226, 238.

¹⁷ *Ivi*, p. 242.

¹⁸ Costretto dalle pressanti richieste dei cittadini di Trento, il vescovo il 28 febbraio 1407 emanò la *carta edictorum et provisionum* (meglio conosciuta come *magna carta libertatum* della città di Trento), documento confermato e in alcune parti esteso il 20 aprile 1407 dal duca Federico IV d'Austria: Ippoliti, Zatelli 2001, pp. 80-83.

¹⁹ Bellabarba 2004, p. 388.

²⁰ Roberto del Palatinato sostò nel capoluogo trentino circa due settimane, dal 14 ottobre fino al 31 ottobre 1401: per i documenti redatti a Trento si rinvia al *Regesten der Pfalzgrafen am Rhein*, Bd. 2 (1400-1410) [=Regg. Pfalzgrafen 2], online, <http://opac.regesta-imperii.de/id/9681> (consultato il 17/11/2022). Ad accogliere il re fu lo stesso Liechtenstein, non secondario il fatto che suo fratello Giovanni agli inizi del 1401 è documentato a Norimberga a seguito del sovrano: Alberti 1860, p. 272; Rando 2005, p. 93.

²¹ Regg. Pfalzgrafen 2, n. 1764, in *Regesta Imperii Online*, http://www.regesta-imperii.de/id/1401-10-15_6_0_10_0_0_1764_1764 (consultato il 17/11/2022); Alberti 1860, p. 272. Dal dazio erano esentati gli ecclesiastici, i religiosi e i miserabili.

transito in entrata e in uscita, con pedoni e cavalieri, animali e merci²², potrebbe alludere a tale imposta²³.

I casi del castello di Stenico e della città di Trento spronano a rileggere i *Mesi* alla ricerca di ulteriori rimandi di valore politico, lettura sinora intantata²⁴. Per entrare nel merito, è necessario richiamare le complesse circostanze che interessarono il principato vescovile di Trento prima della nomina a vescovo del Liechtenstein. Fondamentale pedina per il controllo del confine meridionale dell'Impero, nel corso del Trecento il principato fu testimone diretto dei contrasti dinastico-politici tra le casate Wittelsbach, Lussemburgo e Asburgo che ebbero una svolta definitiva con la nomina di Rodolfo IV d'Asburgo a reggente della contea del Tirolo nel 1363²⁵. Il passaggio comportò la sottoscrizione delle "compactate" (1363 e 1365), un trattato con cui il vescovo Alberto di Ortenburg non solo investiva il duca d'Austria dell'avvocazia trentina, già spettante al conte del Tirolo, ma gli affidava il ruolo di supremo comandante in caso di guerra. Definendo inoltre una serie di obbligazioni cui il vescovo era tenuto, le compactate sancirono la subordinazione militare e politica del *princeps* tridentino alla casa d'Austria e modificarono di fatto l'assetto politico e giuridico del principato²⁶. Succeduto all'Ortenburg, Giorgio di Liechtenstein rimandò più volte il rinnovo del trattato, confermandolo solamente nel tardo 1399²⁷. Questo ritardo, interpretato come riluttanza ad accettare una soggezione politica così gravosa, andò in parallelo con il tentativo di riconsolidare l'autorità vescovile nei confronti della feudalità locale e

²² Non si è avuta la possibilità di visionare il documento originale per verificare se la tassa fosse imposta anche su animali e merci, ma sembra di capire che le merci di passaggio fossero già sottoposte al pagamento di dazi. A tal proposito si veda quanto scrive: M. Bellabarba, *I capitani tirolesi del principato vescovile di Trento: regole d'ufficio e di nobiltà (XV-XVI sec.)*, in *Nobiltà e territorio*, a cura di G. M. Varanini, M. Bellabarba, Folio, Wien 1995, pp. 45, 46.

²³ Allo stato attuale delle ricerche, non è dato sapere se la concessione del 1401 sia giunta a formalizzare uno *status quo* o se piuttosto abbia determinato una nuova condizione; nel secondo caso, l'allusione diverrebbe un elemento da considerare ai fini della datazione degli affreschi. La questione merita di essere approfondita.

²⁴ Castelnuovo 1987, pp. 26-27 si limita a riconoscere nella decorazione di torre Aquila un esempio dell'«ostentata politica di dominazione simbolica» del Liechtenstein, senza tuttavia argomentare la sua tesi. Così invece M. Welber, *Il ciclo dei Mesi nella torre dell'Aquila al Castello del Buonconsiglio di Trento*, UCT, Trento 1996: «Non è quindi corretto pensare a questo ciclo come ad una specie di "manifesto politico" [...] ma non si può escludere che esprima i desideri del vescovo-principe Liechtenstein o l'idea di territorio, di società e di lavoro allora prevalente nella cultura del committente e del pittore».

²⁵ G. M. Varanini, *Il principato vescovile di Trento nel Trecento: lineamenti di storia politico-istituzionale*, in *Storia del Trentino* 2004, p. 345.

²⁶ *Ivi*, pp. 368, 369; Bettotti 2004, p. 427.

²⁷ Costa 1977, p. 111; Rando 2005, p. 93.

riaffermare i diritti principeschi propri del vescovo²⁸, volontà che nei primi anni di governo si concretizzò nel rilascio di numerose concessioni feudali²⁹. Tra le prime investiture si trova quella concessa il 22 novembre 1391³⁰ alla badessa del monastero benedettino di Castelbadia (Sonnenburg) nei pressi di Brunico, fondato intorno al 1034 e riservato alle donne di nobile lignaggio³¹. Benché ricadente nel territorio della diocesi di Bressanone e parecchio distante da Trento (130 km), il monastero riconosceva il vescovo di Trento come proprio avvocato e protettore «tanquam in regalibus et temporalibus». In cambio, la badessa doveva assolvere a una serie di obblighi e riservare al vescovo un palazzo all'interno delle mura conventuali, dove il prelato trentino aveva una cappella dedicata a san Vigilio³². Importante punto di passaggio sulla direttrice est-ovest della val Pusteria, Sonnenburg disponeva anche di un ospizio con annessa cappella dedicata ai santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista, dal 1395 affiliata al monastero³³: è proprio questa chiesa, oggi nota come St. Johann im Spital, a trovare una sorprendente consonanza nella chiesetta intonacata, con absidiola semicircolare e campanile a vela, raffigurata in *Aprile*³⁴ (figg. 3-4). A supportare la corrispondenza è la presenza, poco distante dall'edificio, di un personaggio con cappello a tesa larga, borsa e bastone, già riconosciuto come pellegrino, l'unico di tutto il ciclo³⁵. Seguendo quest'ipotesi, si può ulteriormente supporre che il corso d'acqua che alimenta la ruota idraulica del mulino indichi la Rienza, fiume che delimita Sonnenburg verso sud e lambisce il dosso su cui sorgeva il complesso del

²⁸ In questo il Liechtenstein proseguiva quanto iniziato dall'Ortenburg, il quale aveva fatto redigere un registro dei feudi episcopali: Bettotti 2004, p. 428.

²⁹ Alberti 1860, pp. 269-270.

³⁰ Ippoliti, Zatelli 2001, p. 841. Nell'Archivio del principato vescovile [=APV], conservato presso l'Archivio di Stato di Trento [=ASTn], è dedicata a Sonnenburg l'intera capsula 53 (21 documenti).

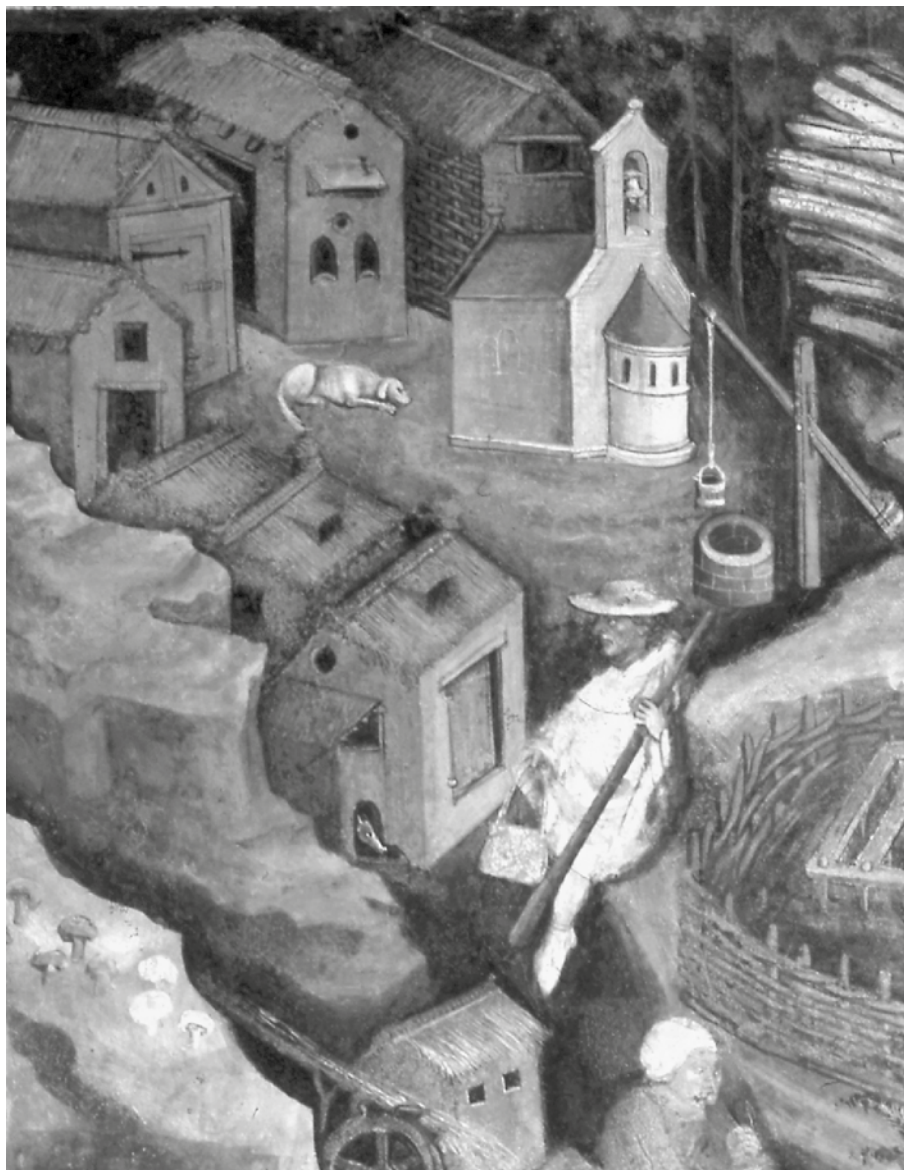
³¹ Unico monastero aristocratico del Tirolo, Sonnenburg amministrava vasti possedimenti che comprendevano quasi tutto il versante destro della val Badia con Marebbe, godendo anche dell'immunità giudiziaria minore: W. Dondio, *Guida allo studio dell'Alto Adige*, III, Manfrini, Calliano 1990, pp. 382-384. Per la fondazione del monastero si veda: A. Castagnetti, *I vescovi trentini nella Lotta per le investiture*, in *Storia del Trentino* 2004, p. 144.

³² Per i «diritti di San Vigilio» sul monastero: Ippoliti, Zatelli 2001, p. 840; Alberti 1860, pp. 52, 53; K. Knötig, *Die Sonnenburg im Pustertal*, Athesia, Bolzano 1985, pp. 22, 23. Le relazioni tra il monastero di Sonnenburg e il principe vescovo di Trento risultano poco indagate dalla storiografia di lingua italiana.

³³ Knötig 1985, p. 16; Dondio 1990, p. 382.

³⁴ Nonostante l'addossamento di un edificio sul fianco destro e il conseguente disassamento del campanile a vela, la struttura attuale conserva le forme medievali.

³⁵ Castelnuovo 1987, pp. 86-88. Va notata l'attenta caratterizzazione fisionomica di questo personaggio.



3. Maestro Venceslao, *Aprile* (particolare) 1400 circa. Trento, castello del Buonconsiglio, torre Aquila.



4. Castelbadia (Sonnenburg), chiesa di St. Johann im Spital.

monastero, oggi adibito a hotel. Dal momento che il giardinetto recintato doveva verosimilmente proseguire nella perduta scena di *Marzo*, in origine dipinta sul tamburo della scala che connette i tre livelli della torre, non è azzardato pensare che lì fosse rappresentato anche il monastero, idealmente alla sommità della cresta rocciosa che in *Aprile* fiancheggia il paesino. Tornando ai motivi che possono giustificare la presenza di Sonnenburg negli affreschi di torre Aquila, è utile evidenziare che nel 1382, sorte delle controversie con il vescovo di Bressanone, la badessa Margareta von Trautson I chiese supporto direttamente al duca Leopoldo III d'Asburgo³⁶. Ciò spiega quindi la volontà da parte del Liechtenstein di riconsolidare l'autorità e diritti del vescovo di Trento, avvocato *de iure*, appellandosi all'investitura. Il tentativo tuttavia non andò a buon fine: negli anni '20 del XV secolo le tensioni tra le monache e il vescovo brissinese peggiorarono e il conte del Tirolo si arrogò in modo definitivo il diritto di avvocazia sul monastero³⁷.

Ad accomunare i casi analizzati finora è l'essere oggetto di disputa tra il Principe Vescovo di Trento e altri poteri. Non stupisce quindi ritrovare, in *Luglio*, uno dei territori maggiormente disputati con la contea tirolese, ossia il distretto del lago di Caldaro, nella valle dell'Adige 50 km a nord di Trento e 20 km a sud di Bolzano (figg. 5-6)³⁸. La zona di Caldaro compare nell'elenco dei territori e dei diritti che Mainardo II di Tirolo-Gorizia nel 1290 aveva usurpato al principe vescovo di Trento insediandovi propri funzionari³⁹. La convivenza della giurisdizione tirolese e vescovile non fu sempre pacifica⁴⁰ e le tensioni sconfinarono anche nel campo ecclesiastico, con vari tentativi di sottrarre la pieve di Caldaro alla chiesa di Trento⁴¹. A partire dal tardo Duecento il capitanato di Caldaro fu acquisito dai Rottenburg, importante famiglia della nobiltà tirolese che vide la propria influenza accrescersi nel corso del Trecento⁴²: negli anni '30, nell'ambito della comples-

³⁶ Knötig 1985, p. 31.

³⁷ *Ivi*, pp. 21, 31.

³⁸ Devo alla dott.ssa Irene Moltrier il suggerimento del lago di Caldaro come possibile termine di paragone.

³⁹ J. Riedmann, *Verso l'egemonia tirolese (1256-1310)*, in *Storia del Trentino* 2004, p. 299.

⁴⁰ *Ivi*, p. 309; Varanini 2004, pp. 355, 356.

⁴¹ La pieve di Caldaro, che si vorrebbe fondata da san Vigilio, era la più importante e ricca pieve dell'area atesina dopo Bolzano. Di collazione vescovile, dal 1352 fu sottoposta al capitolo della cattedrale di Trento: E. Curzel, *Le istituzioni ecclesiastiche*, in *Storia del Trentino* 2004, pp. 551, 552, 568; Id., *Le pievi trentine. Trasformazioni e continuità nell'organizzazione territoriale della cura d'anime dalle origini al XIII secolo (studio introduttivo e schede)*, (Istituto di scienze religiose in Trento. Series maior; 5), EDB, Bologna 1999, pp. 66, 235-238.

⁴² Enrico I di Rottenburg fu designato capitano in Caldaro e Termeno nel 1286: Bettotti 2004,



5. Maestro Venceslao, *Luglio* (particolare), 1400 circa. Trento, castello del Buonconsiglio, torre Aquila.

sa contesa politico-dinastica per il predominio sul Tirolo, il *magister curiae* Enrico III di Rottenburg osteggiò apertamente il partito lussemburghese di Carlo IV scatenando un conflitto che portò nel 1339 e nel 1341 all'assedio e alla parziale rovina dei castelli di Laimburg e Leuchtenburg, in possesso del Rottenburg⁴³. Mutata la situazione, Enrico V di Rottenburg nel 1396 ottenne la conferma dei feudi di Laimburg e Leuchtenburg dal duca Leopoldo IV d'Asburgo e nel 1407 suo figlio Enrico VI ricevette la giurisdizione di Caldaro da Giorgio di Lichtenstein, accettando che alla propria morte la

p. 424; *Tiroler Burgenbuch*. X. *Überetsch und Südtiroler Unterland*, a cura di M. Hörmann-Weingartner, Athesia, Bolzano 2011, p. 269 (scheda a cura di G. Pfeifer, C. Terzer).

⁴³ A condurre l'assedio furono le truppe inviate dal principe vescovo di Trento Nicolò da Brno, sostenitore dei Lussemburgo. *Tiroler Burgenbuch* 2011, pp. 270-272, 282. Castelchiaro fu riparato nella seconda metà del Trecento: *ivi*, p. 298.



6. Castelchiaro (Leuchtenburg) nei pressi di Caldaro sulla Strada del Vino, prospetto est.

giurisdizione e il lago tornassero nelle mani del vescovo⁴⁴. A rimarcare l'importanza di quest'ultima investitura, la pergamena reca tracce di un sigillo di grandi dimensioni, verosimilmente il *sigillum magnum* del Liechtenstein, forse l'unico esemplare noto di tale grandezza: con l'atto il Liechtenstein non solo reclamava al vescovo di Trento la giurisdizione di Caldaro, ma rinsaldava il legame con Enrico VI di Rottenburg, uno dei personaggi all'epoca più influenti, potenti nonché ambiziosi della regione atesina, *magister curiae* del Tirolo, capitano di Trento e *apud Athesim*⁴⁵. Altrettanto rivelatrice la data del documento, in quanto l'investitura risale al 7 febbraio 1407, di pochi giorni successiva ai primi disordini registrati a Trento: nei mesi a ridosso dell'insurrezione il Rottenburg si fece infatti mediatore tra il vescovo e gli insorti e giocò un ruolo fondamentale, benché a parti alterne, nei convulsi anni seguenti l'esilio del vescovo⁴⁶.

⁴⁴ Ippoliti, Zatelli 2001, p. 79. Dal documento si evince che il vescovo Alberto di Ortenburg aveva concesso in feudo la giurisdizione di Caldaro a Enrico V di Rottenburg. L'investitura è valida anche per i figli maschi che il Rottenburg spera di avere: *Tiroler Burgenbuch* 2011, p. 283.

⁴⁵ Per le cariche rivestite da Enrico VI di Rottenburg si rinvia a: Bellabarba 1995, pp. 60, 61.

⁴⁶ In seguito all'imprigionamento del Liechtenstein, il Rottenburg entrò al servizio di Federico IV; tentò poi di riconciliarsi con il vescovo nel 1410 causando una reazione militare del duca e perdendo così tutti i feudi: Bellabarba 2004, pp. 395-397.

Detto ciò, è più semplice cogliere i riscontri paesaggistici che in *Luglio* sono particolarmente puntuali, seppur nei limiti di una topografia solo evocativa. Essi presuppongono una vista da est verso ovest: al centro del dipinto, si riconosce il lago con il dettaglio dei pescatori in barca, verosimile riferimento al diritto vescovile di beneficiare del pesce pescato nel lago di Caldaro⁴⁷. Accanto a questo si vede un dosso su cui sorge un castello con vari edifici entro il circuito murario, corrispondenti al Monte di mezzo e a Castelchiaro (Leuchtenburg), all'epoca dei Rottenburg. "Dietro" a questo, nei pressi di una gola, un secondo castello diroccato, verosimilmente Castel Varco (Laimburg), così come doveva apparire dopo la distruzione del 1339-1341. Rimane da identificare il palazzo fortificato in primo piano, sulla sinistra, contraddistinto da elementi architettonici "contemporanei" come l'arco gotico e lo sporto poligonale con vetrate a rulli. Per via della collocazione topografica sotto il lago di Caldaro, potrebbe trattarsi di una località della sinistra Adige, forse Egna.

Un altro contesto territoriale paragonabile a quello di Caldaro per la compresenza di diritti in capo a diversi enti è il territorio di Pergine Valsugana, 15 km a est di Trento. Il confine orientale della diocesi trentina non coincideva con quello del principato vescovile, comportando che la giurisdizione civile, con sede nel castello di Pergine, spettasse al vescovo di Trento⁴⁸ mentre la giurisdizione spirituale competesse al vescovo di Feltre⁴⁹. Al pari del distretto di Caldaro, anche il perginese fu sottratto all'autorità vescovile nel 1290 da Mainardo II di Tirolo-Gorizia. Successivamente, nel corso del Trecento, l'area tornò nell'orbita vescovile per alcuni periodi fino a passare nel 1363 sotto il dominio degli Asburgo⁵⁰. Entro questa situazione, gli anni del Liechtenstein costituirono un'eccezione: nel 1391 egli riscattò il castello di Pergine con tutte le relative pertinenze⁵¹ e tale fatto sembra trovare, ancora una volta, un corrispettivo negli affreschi di torre Aquila. Il complesso fortificato rappresentato tra *Agosto* e *Settembre*, caratterizzato da una torre scudata di accesso sulla sinistra, una lunga cinta merlata e un nucleo di corpi di fabbrica all'estremità destra, presenta alcune somiglianze con il castello di Pergine visto da sud-est, alla sommità del crinale dell'altura su cui è costruito (figg. 7-8).

⁴⁷ Ippoliti, Zatelli 2001, p. 962.

⁴⁸ A. Gorfer, *I castelli del Trentino. Guida*, II. *Valli del Fersina e dell'Avisio Valsugana e Primiero*, Saturnia, Roncafort di Trento 1989, p. 337; C. Ausserer, *Castello e giurisdizione di Pergine: i signori, i capitani, gli amministratori e i signori pignorati*, traduzione di G. Mastrelli Anzilotti, Comune di Pergine Valsugana, Pergine Valsugana (TN) 1995, p. 261.

⁴⁹ Ausserer 1995, pp. 226, 227.

⁵⁰ Gorfer 1989, pp. 335-344; *APSAT* 4 2013, p. 112.

⁵¹ Ausserer 1995, pp. 262, 263.

Nel corpo di fabbrica con canna fumaria sporgente è possibile cogliere un rimando al palazzo baronale, mentre l'edificio del circuito murario con accesso riparato da tettoia in legno coincide per fisionomia (ma non per funzione) all'avamposto ancora oggi caratterizzato da un'alta e profonda arcata⁵². Per quanto riguarda le strutture non conservate, il breve tratto di mura circolare verrebbe a trovarsi non distante dal cinquecentesco torrione di Massimiliano e la torre scudata di *Agosto* potrebbe corrispondere alla torre di sud-est, inglobata nella cosiddetta torre grande, o forse alludere alla torre della Madonna⁵³. Altri elementi portano inoltre a suggerire che il villaggio di *Agosto* sia la stessa Pergine: tra il nucleo di edifici si distinguono, per tipologia costruttiva, una chiesa porticata con rosone e finestre gotiche e un edificio in muratura con feritoie, camino e cortile recintato, entro cui è raffigurato un sacerdote, l'unico ecclesiastico presente nel ciclo. Proprio alla luce della presenza di una "casa del prete"⁵⁴, la vicina chiesa potrebbe essere ritenuta una pieve – tale era la condizione di Santa Maria di Pergine nel Medioevo, oggi chiesa parrocchiale – visto che solo le sedi pievane potevano disporre di clero residente. A ulteriore sostegno di tale identificazione, è utile ricordare che Giorgio di Liechtenstein aveva nominato pievano di Pergine uno dei suoi più fidati collaboratori, Johannes de Stammersdorf⁵⁵, arrogandosi un diritto formalmente spettante al vescovo di Feltre⁵⁶. Laura Dal Prà ha ricondotto alla committenza dello Stammersdorf gli affreschi primo quattrocenteschi rinvenuti nella cappella di San Carlo a Pergine, piccolo edificio che sorge a poca distanza dalla

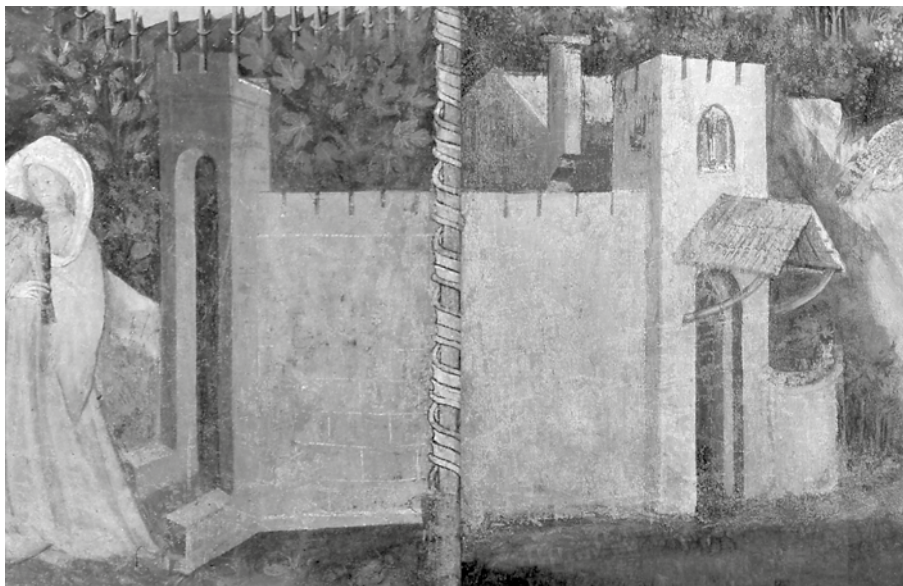
⁵² Vanno notate alcune incongruenze tra la struttura reale e le architetture dipinte. L'apertura raffigurata come ingresso non è un vero e proprio accesso al castello ma un vano senza uscita, presumibilmente connesso a funzioni difensive, e la finestra ad arco sopra la tettoia non trova riscontro nell'avamposto ma è presente sul prospetto della cappella tardogotica, annessa al palazzo. Le incoerenze sono forse imputabili al fatto che non è possibile ritrarre simile profilo del castello di Pergine da una posizione ravvicinata, ma è necessaria una vista da lontano, verosimilmente dalla località Valar, altura a circa 500 m ad est del castello. Le osservazioni sono frutto di un prezioso confronto con l'arch. Giorgia Gentilini, che ringrazio per la disponibilità.

⁵³ Per i vari corpi di fabbrica si rimanda a *APSAT* 4, pp. 114-118.

⁵⁴ Castelnuovo 1986, p. 168.

⁵⁵ Ricordato nei documenti a partire dal 1396 e al fianco del Liechtenstein al momento dell'arresto nel 1407, fu cappellano del principe vescovo, canonico della cattedrale di San Vigilio, priore della chiesa e dell'ospedale di San Martino, pievano di Santa Maria di Pergine e successivamente di Santa Maria di Cavalese. L. Dal Prà, Laura, *La 'morte villana': devozione, controllo ecclesiastico e cultura artistica in un ciclo affrescato alla fine del Trecento*, in *In factis mysterium legere*, a cura di E. Curzel, EDB, Bologna 1999, p. 597. Si segnala qui una nota d'archivio inedita, che vede lo Stammersdorf al seguito del re Roberto del Palatinato in Italia: Regg. Pfalzgrafen 2, n. 1761, in *Regesta Imperii Online*, http://www.regesta-imperii.de/id/1401-10-15_3_0_10_0_0_1761_1761 (consultato il 17/11/2022).

⁵⁶ Per la questione si rimanda a: Curzel 1999, p. 41.



7. Maestro Venceslao, *Agosto-Settembre* (particolare), 1400 circa. Trento, castello del Buonconsiglio, torre Aquila.

parrocchiale, già riferiti alla stessa mano che dipinse i *Mesi* di torre Aquila⁵⁷. La chiesa corrisponderebbe quindi alla pieve di Santa Maria, di cui è stata individuata una fase di tardo XIV-inizi XV secolo⁵⁸, mentre, adottando il punto di vista del pittore, l'edificio nel quale si trova il sacerdote – verosimilmente un omaggio allo stesso Johannes de Stammersdorf – viene topograficamente ad occupare la posizione in cui ancora oggi sorge la canonica con il vicino complesso della cosiddetta monegaria. Da ultimo, vale la pena approfondire le circostanze entro cui Giorgio di Liechtenstein ottenne il castello di Pergine: nel 1391, con atto sottoscritto a Vienna, il duca Alberto III d'Austria a nome proprio e dei cugini, acconsentiva che il Liechtenstein prendesse pacificamente possesso del castello riscattandolo per una somma di 3000 fiorini. Morto Giorgio, il castello sarebbe passato ai di lui fratelli, Mattia, Giovanni ed Enrico⁵⁹, fatta salva la pos-

⁵⁷ Dal Prà 1999, pp. 596-602; *Le vie del Gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, a cura di L. Dal Prà, E. Chini, M. Botteri Ottaviani (Beni Artistici e Storici del Trentino. Quaderni, 8), Temi, Trento 2002, pp. 390-396, cat. 8 (scheda a cura di S. Spada Pintarelli).

⁵⁸ *APSAT 11. Chiese trentine dalle origini al 1250*, 2 voll., a cura di G. P. Brogiolo *et alii*, SAP Società Archeologica, Mantova 2013, II, p. 30.

⁵⁹ Per il rilevante ruolo politico dei fratelli del Liechtenstein si veda Rando 2005, pp. 93, 94.



8. Castel Pergine, prospetto sud-est visto da località Valar.

sibilità dei duchi di chiederne la restituzione dietro pagamento della medesima somma⁶⁰. Nel documento, il duca Alberto si riferisce a Giorgio di Liechtenstein come «suo onorevole amico», sottolineando lo stretto legame tra gli Asburgo e i membri della famiglia Liechtenstein. Merita a questo proposito una menzione lo zio di Giorgio, Giovanni I di Liechtenstein, *magister curiae* del duca Alberto III dal 1368 al 1394 e consigliere del re Venceslao IV⁶¹. Prima di giungere a Trento, Giorgio di Liechtenstein si trovava a Vienna in qualità di preposito della collegiata di Santo Stefano e cancelliere dell'università, cariche conferitegli dal duca Alberto III d'Asburgo; sarà poi lo stesso in qualità di reggente del Tirolo a proporre a papa Bonifacio IX il nome del Liechtenstein come successore del principe vescovo Ortenburg⁶².

Giovanni nel 1401 figura a Norimberga al seguito di Roberto del Palatinato; sarà poi presente a Trento durante la rivolta dell'aprile 1407: Ausserer 1995, pp. 267, 268.

⁶⁰ Morto il duca Alberto III, nel 1403 l'accordo fu riconfermato alle medesime condizioni: Ausserer 1995, pp. 262, 263. Il castello di Pergine risulta, assieme a quelli di Riva, Ledro e Tenno, tra i beni che il Liechtenstein dovette consegnare al duca Federico IV in seguito all'insurrezione del 1407: Rando 2005, p. 94.

⁶¹ Girgensohn 2001, p. 750; Rando 2005, pp. 92, 93.

⁶² *Ivi*, p. 92.



9. Maestro Venceslao, *Maggio* (particolare), 1400 circa. Trento, castello del Buonconsiglio, torre Aquila.

Gli anni viennesi di Giorgio di Liechtenstein e i rapporti con la corte asburgica sono la fondamentale premessa per cogliere quanto raffigurato in *Maggio*, unico mese dove non sono presenti attività rurali. Nella parte inferiore del dipinto, coppie di giovani aristocratici e dame stanno in un giardino fiorito mentre la parte superiore è dominata da una città fortificata entro cui sono costruiti numerosi edifici in muratura (fig. 9, tav. XIX). In uno spiazzo al centro della città sorge, isolata, una chiesa in pietra bianca. La chiesa, con contrafforti sporgenti e Westwerk, trova una certa rispondenza nella fisionomia del duomo di Santo Stefano a Vienna nella seconda metà del Trecento: eloquente a questo proposito il confronto con una scultura raffigurante il duca Rodolfo IV d'Asburgo che regge in mano il modellino della chiesa (1360



10. Anonimo, *Rodolfo IV* (particolare), seconda metà del XIV secolo. Vienna, duomo di Santo Stefano, particolare della porta dei Cantori.

ca., fig. 10), di cui egli stesso aveva finanziato importanti lavori, destinandola ad ospitare le sepolture ducali⁶³. Ulteriori elementi a sostegno dell'identificazione in Vienna sono la configurazione del circuito murario intervallato da varie torri, così come delineato, seppur in modo stilizzato, nell'*Albertinischer Plan* (1421-1422 ca.)⁶⁴ e la tipologia architettonica degli edifici, caratterizzati da pinnacoli a sfera ben riscontrabili nelle vedute tardo-quattrocentesche della città. Converrà ricordare che il progetto di rinnovamento architettonico della chiesa di Santo Stefano inaugurato da Rodolfo IV si accompagnava a quello, ben più ambizioso, di elevare Vienna a sede vescovile: trovando la ferma opposizione del vescovo di Passavia, lo stesso duca ottenne dal papa di poter istituire un collegio di ventiquattro sacerdoti guidato da un preposito, la più alta carica ecclesiastica del ducato d'Austria. Ricordando che il

⁶³ La statua si trovava originariamente collocata presso la porta dei cantori del duomo: A. Pinkus, *The Founder Figures at Vienna Cathedral. Between "Imago" and "Symulachrum"*, «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», XL, 2013, pp. 63-92. L'affresco immortalerebbe la situazione della fabbrica nella seconda metà del Trecento, antecedente la costruzione della imponente torre nord. I lavori promossi da Rodolfo IV conferirono forme gotiche alla chiesa, obliterando la fabbrica duecentesca di cui rimane il Westwerk con il cosiddetto Portale dei giganti e le due torri dette dei pagani. Per le vicende costruttive si rimanda a: J. J. Böker, *Der Wiener Stephansdom: Architektur als Sinnbild für das Haus Österreich*, Verlag Anton Pustet, Salzburg 2007.

⁶⁴ Wien Museum, inv. 31018.

Liechtenstein, già a Vienna presso la facoltà di diritto, tra 1381 e 1383 fu nominato preposito della collegiata di Santo Stefano da Alberto III d'Asburgo, fratello del defunto Rodolfo IV⁶⁵, la rappresentazione della città austriaca nel ciclo trentino assume una connotazione "autobiografica" alquanto evidente. Occorre a questo punto riconsiderare l'esclusiva presenza di aristocratici in *Maggio*, anche in virtù dell'abbigliamento particolarmente sfarzoso e della corona portata da alcuni personaggi: non è infatti da escludere che la scena possa far riferimento a un evento reale piuttosto che al calendimaggio⁶⁶. La questione necessita di essere approfondita soprattutto per l'accessorio portato al collo dal primo personaggio maschile a sinistra, una sorta di collana con lunga appendice ricadente sulla schiena, che potrebbe verosimilmente indicare l'emblema dell'Ordine della treccia fondato dal duca Alberto III d'Austria.

Un breve cenno merita infine il torneo raffigurato nel mese di *Febbraio*, che si svolge ai piedi di una cortina muraria, identificata da Nicolò Rasmò nel tratto di mura che collega Castelvechio, il nucleo più antico del castello del Buonconsiglio, alla stessa torre Aquila passando per la cosiddetta torre del Falco⁶⁷. Il torneo vede la contrapposizione di due gruppi di cavalieri con scudi e casacche non molto diverse tra di loro, con un attento bilanciamento cromatico che ha indotto a credere che i singoli colori non abbiano un preciso significato araldico⁶⁸. È bene notare tuttavia che il cavaliere in primo piano con cimiero e lancia in resta indossa casacca e scudo a bande bianche e azzurre, colore di Baviera-Wittelsbach⁶⁹. Nel torneo di *Febbraio* sarebbe quindi possibile cogliere, su base araldica, il rimando a personaggi reali, come nel caso del combattimento di cavalieri affrescato in castel Roncolo in anni non troppo distanti dal ciclo di torre Aquila⁷⁰. A tal proposito è significativo notare che al casato Wittelsbach apparteneva Roberto del Pa-

⁶⁵ Rando 2005, p. 92.

⁶⁶ De Gramatica 2002, p. 357.

⁶⁷ Rasmò 1962, p. 12. Non si tratta, come talora affermato, della fossa, ossia lo spazio verso oriente all'epoca fuori dalle mura cittadine ma dello spazio a occidente, poi occupato dal Magno Palazzo e relativi giardini.

⁶⁸ Castelnuovo 1987, p. 80.

⁶⁹ Allo stato attuale dell'affresco, il cavaliere in questione è l'unico a portare un elmo con cimiero, elemento esclusivo che in prima battuta potrebbe apparire distintivo. Dalla fotografia pubblicata da Kurth (1911, tav. III) risulta tuttavia che anche l'elmo di altri cavalieri presentava il cimiero.

⁷⁰ Per l'affresco di castel Roncolo si veda il contributo di Marcello Beato in questo stesso volume, in particolare pp. 270-271 e nota 34. Per l'identificazione dei cavalieri in campo a Roncolo: G. Pfeifer, *Sozialer Aufstieg und visuelle Strategien im späten Mittelalter*, in *Krieg Wucher Aberglaube: Hans Vintler und Schloss Runkelstein*, Athesia, Bolzano 2011 (Runkelsteiner Schriften zur Kulturgeschichte, 3), pp. 71-114.

latinato, eletto *rex Romanorum* nel 1400, il quale nell'ottobre 1401 giunse a Trento con numeroso esercito, tra cui il duca Leopoldo IV d'Austria, standovi per circa due settimane. Suggestivo, ma non dimostrabile, pensare che il combattimento di cavalieri possa evocare un evento tenutosi realmente⁷¹, tuttavia è curioso notare che nelle immediate vicinanze del castello del Buonconsiglio (verso ovest) sono stati recentemente rinvenuti i resti di una fornace tardomedievale, interpretata in via preliminare come una forgia per la lavorazione dei metalli⁷², cui potrebbe alludere la fucina con fabbro nel margine inferiore dell'affresco.

Il presente contributo, ben lungi dall'essere uno studio sistematico, vuole essere un primo affondo in un tema complesso e ancora poco battuto. Tuttavia, quanto emerso da queste prime ricerche permette di esprimere alcune riflessioni conclusive. Se indubbiamente il ciclo dei *Mesi* è espressione della raffinata cultura artistica del Liechtenstein, la piena comprensione dei contenuti non può prescindere dai riferimenti politici veicolati dalla rappresentazione dei luoghi reali individuati. Si ha l'impressione che le immagini in questo caso siano messe sullo stesso piano delle fonti del diritto, anzi: prendendo a prestito una locuzione giuridica, pare proprio che gli affreschi vadano letti in combinato disposto con i documenti attestanti i diritti e i privilegi della chiesa di Trento – ossia il *corpus* giuridico legittimante il potere temporale del *princeps* tridentino – materialmente contenuti nei libri sequestrati al Liechtenstein da Federico IV d'Austria⁷³. L'elaborazione del programma iconografico dei *Mesi* deve quindi aver comportato una consultazione sistematica e meticolosa di tale documentazione. A tal proposito merita di essere ricordato Johannes Reuter, stretto collaboratore del Liechtenstein e definito nelle fonti *decretorum doctor, cancellarius* e *protonotarius*, il quale potrebbe aver coadiuvato il vescovo nel lavoro di spoglio dei documenti⁷⁴. Non è inoltre da escludere

⁷¹ La partecipazione al torneo di due importanti figure come il re e il duca darebbe conto della presenza di due dame coronate sugli spalti.

⁷² Per la notizia: <https://www.rainews.it/tgr/bolzano/articoli/2022/02/blz-fornace-medievale-piazza-Mostra-Trento-34123a17-24a1-481c-9002-b075cb240f0e.html> (ultima consultazione 10/2/2023). I dati del ritrovamento sono in corso di studio; ringrazio la dott.ssa Nicoletta Pisu per le informazioni gentilmente anticipatemi.

⁷³ Nell'elenco dei beni sequestrati da Federico IV di cui il Liechtenstein chiese la restituzione figurano i libri rubricati come *libri ecclesiae tridentinae*: tra questi, «duo magni et antiquissimi libri qui vocantur libri santi Vigili» nei quali sono registrati tutti i privilegi e i diritti della chiesa tridentina, molti privilegi papali, imperiali e regali, strumenti pubblici e molti libri dei feudi. Il documento, datato 1410, in ASTn, APV, sezione latina, f. 17, n. 25.

⁷⁴ Ippoliti, Zatelli 2001, pp. 670, 947. Al pari di Johannes von Stammersdorf, Johannes Reuter fece parte del più stretto *entourage* del Liechtenstein; fu pure membro del capitolo del duomo

che tra i libri consultati vi fosse anche l'urbario del 1387 riportante diritti e percezioni riscossi dai gastaldi episcopali, spunti concreti per le attività rurali raffigurate nei *Mesi*⁷⁵. Che Giorgio di Liechtenstein concepisse le immagini (anche) come veicolo per trasmettere messaggi di significato politico lo dimostrano i ricami degli abiti liturgici confezionati per la cerimonia di consacrazione a vescovo di Trento, dove episodi scelti della *Passio* di san Vigilio e il ritratto dello stesso Liechtenstein in preghiera hanno il chiaro intento di affermare la sovranità temporale del vescovo, fortemente limitata in seguito alla sottoscrizione delle compattate⁷⁶.

La chiave di lettura politica presuppone lo spostamento dell'ago della bilancia dal pittore, attorno a cui la critica si è finora concentrata, verso il principe vescovo Giorgio di Liechtenstein, da considerare non solo nella veste di raffinato e colto committente, ma come abile politico e diplomatico, portatore di interessi di una potente famiglia e non da ultimo, capo ecclesiastico. Detto ciò, il ruolo del pittore rimane comunque fondamentale: la rappresentazione dei luoghi reali individuati sottende un lungo lavoro preparatorio che implica sopralluoghi, soste, disegni *en plein air* di edifici e paesaggi⁷⁷, seguito da una fase non meno lunga di rielaborazione del materiale e fusione con altre fonti (i *Tacuina sanitatis*, ad esempio)⁷⁸ al fine di comporre scene che rendessero manifesti i significati politico-celebrativi e ideali e allo stesso tempo svolgessero il tema iconografico dei *Mesi* in modo coerente.

Da ultimo, credo sia d'obbligo rivalutare la funzione della sala affrescata in virtù della portata politica dei *Mesi*. Per quanto sia ormai invalsa l'idea che torre Aquila fosse un luogo di ritiro privato, una sorta di residenza non ufficiale del Liechtenstein⁷⁹, è lecito pensare invece che il fabbricato, quan-

di Trento: E. Curzel, *Appunti sulle presenze "tirolese" nel Capitolo di S. Vigilio fra XIII e XV secolo*, «Geschichte und Region/Storia e Regione», IV, 1995, pp. 27-44.

⁷⁵ Fatto compilare dall'Ortenburg e rivisto dal Liechtenstein, l'urbario *collectarum, afflictuum, proventum et decimarum* riporta i redditi di pertinenza dell'erario episcopale: R. Cessi, *L'urbario tridentino del 1387*, «Studi e ricerche storiche sulla regione trentina», II, 1957, pp. 5-164. È utile a questo proposito notare che al vescovo spettavano le rendite di un torchio ubicato a Termeno, nel quale si è voluto identificare il torchio raffigurato in *Ottobre*: De Gramatica 2002, p. 358, nota 30.

⁷⁶ Per l'argomento si vedano: D. Digilio, in *L'immagine di San Vigilio tra storia e leggenda*, a cura di D. Primerano, Weber, Trento 2000, pp. 180-186, cat. 2; E. Wetter, *Il mondo di Giorgio di Liechtenstein. L'internazionalità come programma*, in *Il Gotico nelle Alpi* 2002, pp. 327-329.

⁷⁷ Le prese dirette erano d'altra parte già state ipotizzate per via dell'estrema attenzione mostrata nelle architetture: Kurth 1911, p. 69.

⁷⁸ Per i modelli di riferimento, in particolare i *Tacuina*, si rimanda a: Kurth 1911, pp. 28-55; Castelnuovo 1986, pp. 36-39.

⁷⁹ Castelnuovo 1986, p. 9; De Gramatica 2002, pp. 343, 344; una sintesi delle posizioni critiche in Wetter 2002, p. 333.

to meno il piano mediano, avesse anche una destinazione pubblica. Si rende quindi necessario ampliare la ricerca in tale direzione, includendo il terzo piano della torre, dove sono presenti frammenti di brani affrescati riferibili allo stesso Venceslao e una scritta graffita nel 1407, nel pieno della rivolta contro il vescovo⁸⁰.

⁸⁰ Castelnuovo 1986, pp. 10, 32, 33.

L'ITALIA NORD-ORIENTALE
TRA CARRARESI, PIO ED ESTE

Margherita Turci

Gli affreschi profani della sala della Dama nella torre di Passerino Bonacolsi a Carpi

RIASSUNTO: L'intervento è dedicato a una *camera picta* del palazzo dei Pio di Carpi la cui decorazione realizzata da un artista vicino a Giovanni da Modena può essere ricondotta alla committenza di Alberto II Pio. I rimandi al mondo delle divinità classiche presenti sulla volta vengono qui approfonditi in relazione alle possibili destinazioni dell'ambiente.

ABSTRACT: The following essay is dedicated to the *camera picta* of the Palazzo dei Pio di Carpi. The decoration of this room was executed by an artist closely associated with Giovanni da Modena and is believed to have been commissioned by Alberto II Pio. The references to the world of classical deities present on the vault are further explored in relation to the potential purpose or function of the room.

Il palazzo dei Pio a Carpi deve la sua *facies* attuale principalmente agli interventi costruttivi di Alberto III Pio (1475-1531) e a quelli successivi di epoca estense, il complesso include però anche strutture preesistenti. I Pio, che discendevano dal gruppo parentale dei cosiddetti “figli di Manfredo”, un *miles* dei Canossa, governarono Carpi dal 1329 al 1529, quando la città entrò a far parte dei domini estensi. La signoria personale della famiglia si consolidò mediante la concentrazione di patrimoni fondiari e grazie ad alleanze matrimoniali e accordi diplomatici. Alberto III, esponente di spicco della casata, si contraddistinse a Carpi per le numerose opere di rinnovamento edilizio, che interessarono non solo il castello dei Pio, ma anche le aree circostanti¹.

¹ A. M. Ori, *Pio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 83, Roma 2015, *ad vocem*. Per gli interventi di Alberto III sul palazzo: E. Svalduz, «*Fabbriche infinite*»: *il palazzo di Alberto Pio*, in *Il palazzo dei Pio a Carpi. Sette secoli di architettura e arte*, a cura di M. Rossi, E. Svalduz, Marsilio, Venezia 2008, pp. 71-115.

Il presente intervento è dedicato ad una *camera picta* situata nella torre di Passerino Bonacolsi. Rainaldo Bonacolsi detto Passerino, celebre condottiero al centro delle aspre lotte tra guelfi e ghibellini nell'Italia padana, fu signore di Mantova fino alla morte, avvenuta nel 1328 durante la congiura che portò al potere i Gonzaga. Egli inoltre fu a lungo signore di Modena, esercitando la propria influenza sui territori limitrofi². La torre “di Passerino” viene identificata con il mastio del girone, ossia dell'insediamento fortificato che il Bonacolsi, secondo le cronache, costruì a Carpi nel 1320. Il mastio fu edificato nell'angolo nord-occidentale del *castrum*, ruotato di 45° rispetto all'impianto delle mura. La struttura è alta più di trenta metri e ha un poderoso basamento a scarpa. Edificata in ragione di esigenze difensive, essa assunse in seguito un uso residenziale³, venendo poi collegata ad altri corpi di fabbrica mediante passaggi ricavati sui muri laterali. Nel corso dei secoli gli ambienti situati all'interno della torre vennero destinati a diverse funzioni, nell'Ottocento i piani inferiori ospitarono persino un deposito di granaglie e alcuni solai furono demoliti⁴.

La *camera picta*, detta “sala della Dama”, è situata in corrispondenza del piano nobile del palazzo, in adiacenza alle stanze che saranno oggetto delle decorazioni commissionate da Alberto III⁵. Le pareti e la volta della sala della Dama sono interamente dipinte. La stanza prende il suo nome attuale dalla figura femminile che compare due volte sulle pareti: a cavallo e seduta sotto un baldacchino (figg. 1-2). Le vele della volta sono definite da tralci rigogliosi e sono abitate da misteriose figure. Le pitture murali presentano delle lacune e lo strato superficiale è alquanto abraso: attualmente è in corso un restauro che si auspica possa migliorare la loro leggibilità⁶.

Gli affreschi della sala della Dama furono riscoperti nel 1920 in occasione della ristrutturazione della torre del Passerino finalizzata alla creazione, nei Musei Civici di Carpi, di una sala dedicata ai caduti della Grande Guerra. Le

² Per l'influenza di Passerino Bonacolsi su Carpi: P. Bonacini, *Il governo del comune cittadino tra Due e Trecento*, in *Storia di Carpi. I. La città e il territorio dalle origini all'affermazione dei Pio*, a cura di P. Bonacini, A. M. Ori, Poligrafico Mucchi, Modena 2008, pp. 386-388.

³ C. Corti, *Lo scavo nel cortile interno della Torre dell'Uccelliera a Carpi (MO). Alcune considerazioni sulla nascita della signoria e le difese del castrum nel XIV secolo*, «Archeologia medievale», XXXVII, 2010, pp. 348, 357-358.

⁴ F. Stermieri, *La torre di Passerino Bonacolsi nel castello dei Pio di Carpi*, Mutilati, Carpi 1981, pp. 47, 74.

⁵ Sull'apparato decorativo del palazzo di Alberto III Pio si veda C. Dieghi, T. Previdi, M. Rossi, *L'apparato decorativo di Palazzo dei Pio*, in *Il palazzo dei Pio a Carpi* 2008, pp. 166-192.

⁶ Il presente testo è stato scritto rifacendosi allo stato della sala della dama antecedente al restauro del 2022 e tutte le foto della sala qui pubblicate sono state scattate precedentemente.

pitture murali, che per secoli erano rimaste celate sotto uno strato di scialbo, furono subito riconosciute di notevole interesse e meritevoli di approfondimento. Il restauro fu però affidato ad una mano inesperta, che ritoccò in maniera pesante le pitture murali arrivando a modificare i visi dei personaggi e i musi degli animali, rimarcando inoltre il tono del fondale rosso⁷.

La prima voce interessante sui dipinti carpigiani è di Alfonso Garuti, che assegnò le pitture della sala della dama a un maestro lombardo di primo Quattrocento⁸. Carlo Volpe poi avanzò per primo l'attribuzione delle pitture all'ambito di Giovanni da Modena, nello specifico a un «forte maestro strettamente legato a Giovanni». Lo storico dell'arte ritenne che quanto visibile a Carpi facesse parte della stessa cultura di un disegno a penna e biacca su carta azzurra conservato nel Kupferstichkabinett di Dresda (inv. C 150), attribuito a Giovanni da Modena⁹. Tale confronto, riproposto in seguito anche da altri studiosi, si mostra ancora oggi come il più appropriato per le pitture carpigiane in ragione delle strette affinità esistenti nelle rappresentazioni degli animali e nel dinamismo dell'azione. L'accostamento delle pitture murali della sala della dama al linguaggio di Giovanni da Modena venne in seguito condiviso da Renzo Grandi e Daniele Benati, il quale ha sostenuto un possibile legame con il figlio dell'artista, Cesare Faloppi¹⁰. A parere di Andrea De Marchi la decorazione della *camera picta* è da ritenersi opera autografa del maestro emi-

⁷ Le ridipinture della pittrice Piera Faustini furono rimosse in un successivo restauro (1969-1970) durante il quale le lacune maggiori furono coperte con tinta neutra e le abrasioni minori vennero riprese con tratteggio a tono: R. Pasqui, in *Mostra opere d'arte restaurate del Museo Civico di Carpi*, catalogo della mostra (Carpi, Musei Civici, 23 maggio - 30 settembre 1976) a cura di A. Garuti, Comune di Carpi, Carpi 1976, p. 13.

⁸ Garuti 1976, pp. 11-12.

⁹ C. Volpe, *La pittura gotica. Da Lippo di Dalmasio a Giovanni da Modena*, in *La Basilica di San Petronio in Bologna*, 2 voll., Cassa di risparmio in Bologna, Bologna 1983, I, p. 292, nota 30. A giudizio di Lorenza Melli, il disegno di Dresda potrebbe coincidere con un elaborato di presentazione per una pittura murale: L. Melli, *I disegni italiani del Quattrocento nel Kupferstichkabinett di Dresda*, Centro Di, Firenze 2006, pp. 30-35, cat. 2. Un collegamento tra il disegno e lo stile maturo di Giovanni da Modena in: P. Cova, *Una testimonianza della tarda attività della bottega di Giovanni da Modena: l'Andata al Calvario e la Crocifissione nel complesso di Santo Stefano*, in *Giovanni da Modena. Un pittore all'ombra di San Petronio*, catalogo della mostra (Bologna, Museo civico medievale, 12 dicembre 2014 - 12 aprile 2015) a cura di D. Benati, M. Medica, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2014, pp. 149-169: 152-153.

¹⁰ R. Grandi, *Pittura tardogotica in Emilia*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, Electa, Milano 1987, pp. 222-239: 230-232. D. Benati, *Pittura tardogotica nei domini estensi*, in *Il tempo di Nicolò III. Gli affreschi del castello di Vignola e la pittura tardogotica nei domini estensi*, catalogo della mostra (Vignola, Rocca di Vignola, maggio-giugno 1988) a cura di D. Benati, Edizioni Panini, Modena 1988, p. 56; Id., *Giovanni da Modena, tra gotico e rinascimento*, in *Giovanni da Modena* 2014, p. 43, nota 120.

liano, realizzata negli anni Quaranta¹¹.

Grazie ai dati dello stile e della moda, le pitture possono essere datate attorno al 1450. Le sopravvesti della dama trattenute da una cintura, posizionata appena sotto il seno, l'ampio giro delle maniche sulle spalle e l'acconciatura a sella con veletta seguono infatti la moda degli anni centrali del XV secolo. L'afflato ancora tardogotico delle pitture non permette comunque una datazione di molto posteriore al 1450. A metà Quattrocento tre erano gli esponenti della famiglia Pio che amministravano Carpi. Dopo la morte di Marco Pio (1418) il potere venne ereditato dai suoi figli: venuto a mancare il primogenito Giovanni (1431), i fratelli Alberto, Galasso e Giberto II si divisero le aree del palazzo apportando alle strutture diversi cambiamenti. Come si evince dalla documentazione, l'area abitata da Alberto II era costituita dalla Rocca Nuova e dalla torre di Passerino. In questa area del palazzo avranno dimora in seguito il figlio di Alberto, Leonello, con la moglie Caterina Pico e il nipote Alberto III. Galasso intervenne su strutture preesistenti dando vita al torrione che da lui prende nome, mentre a Giberto II in seguito alla spartizione toccò un palazzo sito vicino alla Sagra. Questi fu il primo a morire nel 1446 e i suoi eredi vissero nel medesimo edificio.

Alberto II è una personalità da approfondire, in quanto sono noti soltanto alcuni aspetti della sua vita. Dopo aver compiuto i propri studi a Padova e a Ferrara, egli divenne canonico della cattedrale di Modena e protonotario apostolico. Nel 1434, forse anche in ragione della morte del fratello maggiore Giovanni (†1431), Alberto decise di intraprendere la carriera militare divenendo un astuto condottiero. Nel 1446 Alberto fu al soldo di Filippo Maria Visconti nel territorio bolognese, dove si inserì nei contrasti tra le fazioni cittadine. Pochi anni dopo, nel 1450, inviato da Francesco Sforza e da Venezia nei territori del Piemonte, si alleò con Ludovico di Savoia, il quale lo ricompensò con la castellania di Cirié, con la concessione del predicato "di Savoia" da accostare al proprio cognome e della croce sabauda da inserire all'interno del proprio stemma. Alberto Pio dei figli di Manfredi venne definito da quel momento «Pio de Sabaudia»¹².

Alberto II si sposò due volte: prima con Agnese del Carretto di Finale

¹¹ A. De Marchi, *Michele di Matteo a Venezia e l'eredità lagunare di Gentile da Fabriano*, «Prospettiva», LI, 1987, p. 2; Id., *La percezione panottica delle "camere pictae" profane di età gotica in Italia superiore*, in *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1332-1402 ca.)*, atti del convegno (Losanna, Università di Losanna, 24-26 maggio 2012) a cura di S. Romano, D. Zaru, Viella, Roma 2013, pp. 481-508: 493-494.

¹² G. M. Varanini, *Carpi nel sistema politico italiano*, in *Storia di Carpi. II. La città e il territorio dai Pio agli Estensi (secc. XIV-XVIII)*, Poligrafico Mucchi, Modena 2009, pp. 19-21.

Ligure, con la quale diede alla luce Leonello, in seguito, dopo essere rimasto vedovo nel 1456, con Camilla Contrari di Ferrara (1461)¹³.

Due sono gli ambienti della torre di Passerino che ospitano delle pitture: la sala della dama e, al piano superiore, una stanza sulla cui volta sono presenti due stemmi: il primo è lo stemma della famiglia Pio, inquartato, con due leoni rampanti; il secondo, d'oro a cinque bande di rosso, seppur rovinato è stato identificato come stemma del Carretto¹⁴.

I documenti notarili risultano fondamentali per ricostruire le vicende del palazzo. Come già evidenziato da Marco Folin, le date topiche riportate nei documenti forniscono i nomi degli ambienti, importanti tracce che ci aiutano a comprendere le decorazioni presenti al loro interno¹⁵. Assai utile per gli studiosi è inoltre il puntuale lavoro compiuto da don Paolo Guaitoli nell'Ottocento, il quale rilesse tutti i documenti dell'archivio Pio e dell'archivio notarile e ordinò le date topiche sulla base della cronologia e dei diversi abitanti del palazzo¹⁶. Grazie ai registri di Guaitoli veniamo a conoscenza della presenza nelle residenze di Giberto di una «sala del paladino»¹⁷ e dell'esistenza nel palazzo di sale «dei leoni» o «degli stemmi»¹⁸.

La sala della dama potrebbe essere identificata con la camera cubicolare di Alberto II all'interno della torre. Sicuramente era così nel 1448, data in cui possiamo ritenere che la decorazione della *camera picta* fosse stata completata¹⁹. L'unica alternativa potrebbe essere che la camera cubicolare di Alberto fosse

¹³ Ori 2015, *ad vocem*.

¹⁴ D. Ferriani, *L'arte del tardogotico*, in *Storia di Carpi* 2009, II, p. 331. Lo stemma Pio rappresentato è inquartato nel I e nel IV d'oro con leone rampante verde, nel II e nel III fasciato di rosso e d'argento; privo della croce sabauda è pertanto antecedente il 1450.

¹⁵ M. Folin, *Nei palazzi quattrocenteschi dei Pio: apparati decorativi e organizzazione degli spazi di corte*, in *Il palazzo dei Pio a Carpi* 2008, pp. 51-60.

¹⁶ M. Pecoraro, Paolo Guaitoli, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 60, Roma 2003, *ad vocem*.

¹⁷ La predilezione per soggetti legati alla letteratura cavalleresca fu propria in quegli anni anche delle famiglie Este e Gonzaga (sala del Pisanello). Nelle residenze estensi in città e nel contado sono testimoniate ad esempio una «chamara de Lanziloto», una «camera dei paladini» e una «camera de Tristano»: M. Folin, *La committenza estense, l'Alberti e il palazzo di corte di Ferrara*, in *Leon Battista Alberti. Architetture e committenti*, atti del convegno (Firenze, Rimini, Mantova, 12-16 ottobre 2004) a cura di A. Calzona et alii, I, Olschki, Firenze 2009, pp. 257-304: 279; Id., *Le residenze di corte e il sistema delle delizie*, in *Delizie estensi. Architettura di villa nel Rinascimento italiano ed europeo*, a cura di F. Ceccarelli, M. Folin, Olschki, Firenze 2009, p. 95.

¹⁸ Archivio storico del Comune di Carpi [=ACC], *Archivio Guaitoli*, b. 31, f. 1, *Castello*.

¹⁹ ACC, *Archivio Pio*, b. 1, fasc. 74, 3 agosto 1448. Alberto Pio concede procura al fratello Galasso: «Actum in castro murato dicte terre Carpi in camera cubicolari prefati domini Alberti constituentis in quadam camera sita et situata in turre roche». Negli anni successivi una camera da letto all'interno della torre sarà abitata da Caterina Pico, vedova di Leonello Pio: si tratta con ogni probabilità della medesima stanza.



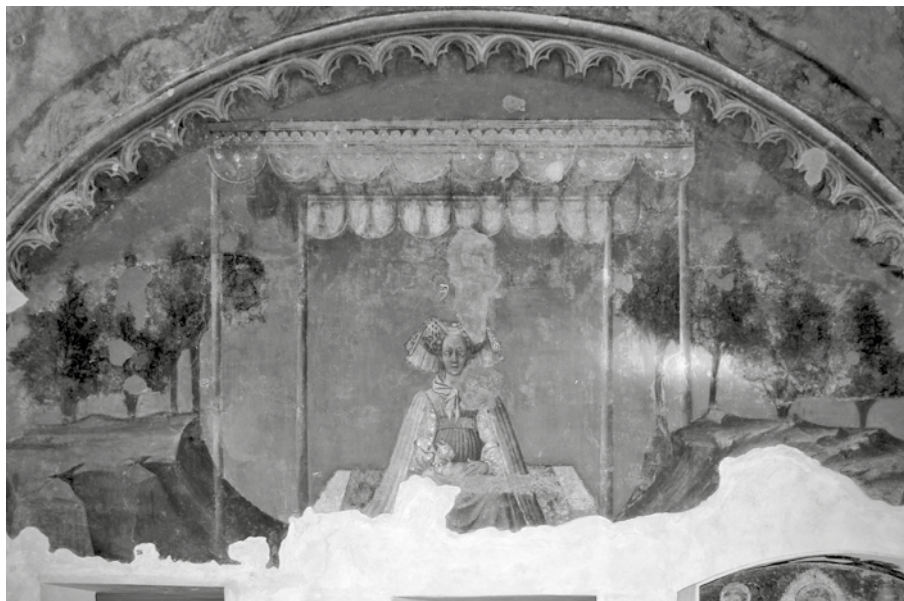
1. Ambito di Giovanni da Modena, *Dama a cavallo*, metà Quattrocento. Carpi, palazzo dei Pio, torre del Passerino, sala della Dama, parete meridionale.

quella al piano superiore della torre, ma una decorazione così importante e di alto livello qualitativo come quella della sala della dama ben si confà alla camera privata del signore. Alberto II sembra risiedere negli anni precedenti in una camera detta del «brolo». Si è pensato che potesse trattarsi della stessa stanza *cubicolare* situata nella torre, tuttavia è anche possibile che in un primo momento Alberto avesse scelto un ambiente affacciato su un giardino per poi sistemare la camera nella torre in cui andò a risiedere stabilmente.

Moltissimi sono i documenti rogati in una non meglio precisata camera della torre («camera turris»), che allo stato attuale degli studi non è possibile far coincidere con sicurezza né con la sala della Dama, definita così solo in epoca recente, né con la stanza al piano superiore²⁰. Comprendere se si trattasse sempre nel medesimo ambiente aiuterebbe a definire quanto la sala della dama fosse accessibile a persone provenienti da «fuori la corte».

Su una delle pareti della stanza è raffigurata una dama a cavallo all'interno

²⁰ ACC, *Archivio Guaitoli*, b. 31, f. 1, *Castello*. Si vedano a riguardo gli elenchi degli estratti degli escatocolli degli atti rogati nel palazzo di Alberto II.



2. Ambito di Giovanni da Modena, *Dama seduta sotto un baldacchino*, metà Quattrocento. Carpi, palazzo dei Pio, torre del Passerino, sala della Dama, parete orientale.

di un'ambientazione paesaggistica scarsamente connotata (fig. 1, tav. XX). La dama trasporta un carico agganciato alla sella con delle cinghie, ha l'aspetto di una viaggiatrice e indica verso l'alto con la mano destra. Non è possibile comprendere dove con precisione la dama stia rivolgendo il proprio sguardo, forse alla parete adiacente interessata da una vasta lacuna in corrispondenza della posizione di un camino. Dietro al cavallo, vicino al tronco dell'albero è andata perduta una porzione significativa di intonaco dipinto, dove in base alle tracce è lecito supporre che l'artista potesse aver raffigurato un altro personaggio.

Il cavallo è il brano di pittura che si è meglio conservato. L'animale ha tratti fortemente connotati, con un taglio quasi espressionistico: si noti il muso, uno dei dettagli che ha permesso di avvicinare le pitture murali della sala della dama a Giovanni da Modena o più in generale alla sua cerchia. L'animale presenta tratti quasi fumettistici, ancor più vivaci rispetto a quanto realizzò Giovanni negli affreschi della cappella Bolognini in San Petronio a Bologna. I cavalli del corteo dei Magi della cappella Bolognini presentano musi allungati e la parte superiore degli occhi fortemente in rilievo, una più che probabile fonte di ispirazione per l'artista attivo nel



3. Ambito di Giovanni da Modena, *Cerbiatto*, lacerto staccato dal torrione di Galasso, alle spalle brano di paesaggio parte della decorazione della *camera picta*, metà Quattrocento. Carpi, palazzo dei Pio, torre del Passerino, sala della Dama, parete occidentale.

palazzo dei Pio. Termine di confronto stringente per il destriero della dama è senza dubbio il cavallo di profilo, trattenuto da un palafreniere di spalle, nel margine destro del *Congedo dei Magi da Erode*. A Carpi però le narici dell'animale sono più sporgenti e la smorfia diviene tanto accentuata da farlo apparire imbizzarrito.

Nella parete a fianco venne raffigurata una dama seduta al di sotto di un baldacchino con in braccio un piccolo cane bianco (fig. 2), molto probabilmente da leggere quale simbolo di fedeltà²¹. La donna indossa un abito

²¹ La fedeltà del cane al proprio padrone diventò nel Medioevo emblema della fedeltà del cavaliere alla propria dama. L'animale è spesso presente nella letteratura cavalleresca: nella storia della *Castellana di Vergy* che decora uno degli ambienti di Palazzo Davanzati a Firenze, ad esempio, esso ha



4. Ambito di Giovanni da Modena, *Divinità profane*, metà Quattrocento. Carpi, palazzo dei Pio, torre del Passerino, sala della dama, volta.

particolarmente sontuoso che l'artista ornò con inserti in lamina dorata. Non vi sono attributi che possano permettere l'identificazione della dama con il personaggio di un'opera letteraria o con una donna storicamente esistita.

Sulla parete opposta rispetto a quella che ospita la dama col baldacchino sono visibili soltanto due alberi. Al centro, come accennato, doveva trovarsi un camino anch'esso decorato da pitture e inserti in rilievo (fig. 3). Oggi all'interno della sala della dama è esposto un frammento di pittura murale raffigurante un cerbiatto incorniciato entro un'arcata. Il dipinto proviene dal torrione di Galasso, da cui fu staccato nel 1970, ed è stilisticamente affine agli affreschi della sala della dama. A giudizio di Andrea De Marchi l'opera sarebbe anche da ricondurre allo stesso artista o alla stessa bottega responsabili dei dipinti della *camera picta*²².

Nella parete settentrionale venne ricavata un'apertura verso l'esterno, le cui

un ruolo fondamentale nel fare incontrare gli amanti in quanto viene utilizzato dalla protagonista per comunicare al cavaliere quando si trova sola. G. Lazzi, *Scene d'amore dal Medioevo. La storia della castellana di Vergy*, in *Palazzo Davanzati e Firenze*, a cura di B. Teodori, Edifir, Firenze 2017, pp. 39-49.

²² De Marchi 2013, pp. 449-450.

forme e la dimensione sono state più volte modificate nel tempo. Al di sopra della sagoma della finestra compare la raffigurazione di un semplice paesaggio.

Relativamente alla cromia complessiva che caratterizza le pareti di questo ambiente, ritengo possibile che lo sfondo delle decorazioni sia sempre stato rosso e che questo non sia quindi un residuo dello strato di preparazione per l'azzurrite. A occhio nudo non si notano lacerti di tale materiale che possano suggerire l'esistenza in origine di un eventuale strato superiore. Ciò non renderebbe l'ambiente un *hapax*: ben noti sono i possibili termini di paragone, come gli esempi lombardi di decorazioni profane su sfondo rosso presenti all'interno di dimore private e databili nella prima metà del Quattrocento. Si vedano la camera del cardinale Branda in palazzo Branda a Castiglione Olona, la *sala dei vizi e delle virtù* del castello di Masnago, la stanza dei Della Padella di Oreno e una delle stanze affrescate della dimora di Francesco di Marsilio Gonzaga a Mantova²³. Lo stato di conservazione delle pitture di Carpi non permette tuttavia di escludere con certezza la possibilità che lo strato superficiale sia andato interamente perduto o rimosso dai restauri occorsi nel secolo scorso. Ci si augura che le indagini effettuate durante il restauro del 2022 possano definitivamente dirimere la questione.

La volta, suddivisa in quattro vele che ospitano figure all'interno di mandorle o semisfere, è particolarmente affascinante per la sua complessa iconografia, ancora tutta da decifrare (fig. 4). La sensazione è quella di trovarsi davanti ad una manifestazione di figure soprannaturali appartenenti al mondo pagano, non vi è infatti alcun attributo che possa ricondurre quanto osservabile alla sfera del sacro cristiano²⁴. Dove lo strato pittorico superficiale della volta non si è conservato, resta visibile unicamente il disegno²⁵.

Nella vela al di sopra della dama a cavallo è presente una coppia seduta su quello che pare essere un letto di nubi. La donna è velata, in posizione di orante e ha gli occhi chiusi. L'uomo indossa una veste rossa ornata da un bordo di

²³ V. Gheroldi, *Giochi e cacce, per Francesco di Marsilio Gonzaga*, in *Una dimora di Francesco di Marsilio Gonzaga*, phART, Mantova 2009, pp. 26-54: 43 nota 25. Si veda inoltre il recente studio di Chiara Valli sulle decorazioni profane lombarde a sfondo rosso con catalogo in appendice e ulteriore bibliografia in nota. C. Valli, *Un cielo "rovente": il fondo rosso negli affreschi figurativi lombardi del XV secolo*, «Arte Lombarda», CXCIV, 2022, 1, pp. 5-15.

²⁴ Garuti a riguardo menzionò «figure monacali e paganeggianti»: Garuti 1976, p. 11.

²⁵ Opportuno ricordare l'esistenza nella pittura murale coeva di esempi di pittura a secco su intonaco carbonatato e con disegno precedentemente realizzato a fresco. Le stesure a tempera possono essere state accidentalmente rimosse durante il descialbo: V. Gheroldi, *Tradizioni tecniche e innovazioni, casi di pittura murale bresciana del Quattrocento*, in *La pittura e la miniatura del Quattrocento a Brescia*, atti della giornata studi (Brescia, Università Cattolica, 16 novembre 1999) a cura di M. Rossi, V&P università, Milano 2001, pp. 15-33: 18-19; Gheroldi 2009, p. 50.

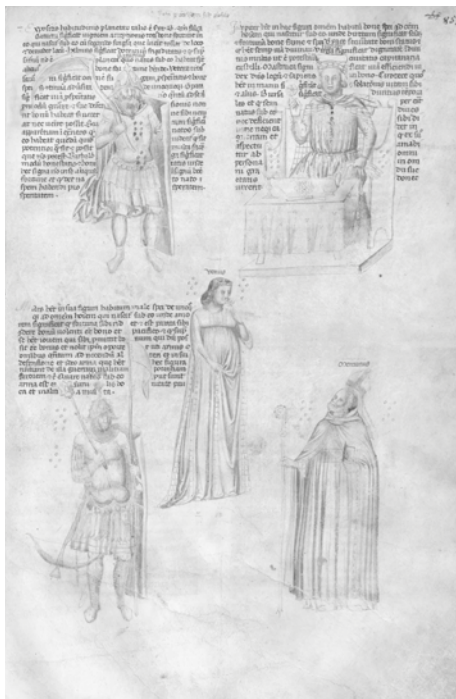


5. Ambito di Giovanni da Modena, *Giove e divinità femminile*, metà Quattrocento. Carpi, palazzo dei Pio, torre del Passerino, sala della Dama, volta, particolare.

pelliccia di ermellino (fig. 5). La volta è cosparsa di pigne dorate, elemento araldico caro alla famiglia Pio, che ritroviamo spesso all'interno del palazzo.

Per tentare di decifrare il significato delle pitture della volta mi sono soffermata sul personaggio maschile dalla corta barba, che ritengo si possa riconoscere come Giove sulla base della descrizione fornita da Michele Scoto nel *Liber Introductorius*. Secondo tale iconografia Giove si mostra come un uomo di circa quaranta anni il quale «ha un viso pieno e piacevole al vedersi, di colorito simile a quello di un uomo di quarant'anni con i capelli biondi, la barba poco cresciuta come se fosse stata rasata da poco, sul capo porta un berretto e le sacre bende un galero sulle spalle, i guanti liturgici sulle mani, quattro anelli con gemme sulle dita, una borsa e altre cose appese alla cintura, indossa una veste come quella di un giudice, ornata da un pallio, tiene un giglio in una mano e una rosa nell'altra»²⁶. In taluni ben noti codici che tramandano il

²⁶ Sulla figura di Michele Scoto: P. Morpurgo, *Michele Scoto*, in *Enciclopedia Federiciana*, Istituto Treccani, Roma 2005, *ad vocem*. Sulle descrizioni dei pianeti elaborate da Michele Scoto si vedano: J. Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei*, IV edizione, Bollati Borlinghieri, Torino 2015, pp. 181-183; D. Blume, *Picturing the Stars: Astrological Imagery in the Latin West, 1100-1550*, in *A Compa-*



6. *Divinità planetarie*, prima metà del XIV secolo. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 10268, Michele Scoto, *Astrologia cum figuris* (*Liber introductorius*), f. 85r.

testo di Michele Scoto sono presenti miniature in cui Giove è rappresentato seguendo pedissequamente la descrizione dell'autore. Nel manoscritto Clm 10268 della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera Giove è seduto su uno scranno, è abbigliato come un uomo di legge e indossa o ha davanti a sé tutti gli oggetti citati da Scoto (f. 85r, fig. 6)²⁷. Il personaggio maschile della sala della dama non possiede tutti gli attributi elencati nella descrizione

nion to Astrology in the Renaissance, a cura di B. Dooley, Brill, Leiden 2014, pp. 351-360; Id., *Gli astri e gli dei: astronomia, astrologia e iconografia dai Greci all'Europa medievale*, in *Greci. Storia Cultura Arte Società*. III. *I Greci oltre la Grecia*, a cura di S. Settis, Einaudi, Torino 2001, pp. 861-888: 879-882.

²⁷ Si vedano i ms. Bodl. 266, Oxford, Bodleian Library, f. 115v; ms. lat. 2352, Wien, Österreichische Nationalbibliothek [=WON], f. 27v; ms. lat. 2378, WON, f. 12v; ms. lat. 3394, WON, f. 235r. Si confronti con la descrizione anche il pianeta Giove nella miniatura al f. 136 della *Divina Commedia*, ms. Holkham misc. 48, Oxford, Bodleian Library. L. Pasquini, *L'apparato illustrativo del ms. Holkham 514* (Oxford, Bodleian Library, misc. 48), in *Dante visualizzato. Carte ridenti I: XIV secolo*, a cura di R. Arqués Corominas, M. Ciccuto, Franco Cesati Editore, Firenze 2017, pp. 255-256. Sui legami tra le miniature del ms. Clm 10268 e il perduto ciclo giottesco nel palazzo della Ragione di Padova con precedente bibliografia alla nota 43: M. Gianandrea, *Originali sovversioni al canone classico. Alcune immagini di Mercurio nei codici medievali*, «Rivista di storia della miniatura», XV, 2015, pp. 69-70.

del *Liber Introductorius*, alcuni elementi sono però ben riconoscibili e inducono a tenere in considerazione l'eventualità che alla base della raffigurazione vi fossero le parole di Scoto. Nella descrizione di quest'ultimo ogni attributo rimanda ad un preciso significato. Il berretto allude alla «conoscenza e buona sorte, fama e speranza di pace, sicurezza, buona salute perché si seguano sempre le leggi divine». La pelliccia è connessa al «poter compiere un percorso da giudice, uomo di legge e conoscitore del bene»; la borsa «significa ricchezze materiali perché chiunque nascerà sotto il suo influsso sia ricco e non gli manchi mai nulla e non muoia in guerra e perché grazie al suo aspetto sia amato da ogni persona in ogni periodo della sua vita finché sarà vivo»²⁸.

La raffigurazione di Giove nella *camera picta* del castello di Carpi non sarebbe casuale e si collegherebbe alla volontà di Alberto II di porsi sotto l'influsso del pianeta, rammentando anche il suo ruolo di uomo di legge. Con Alberto e il fratello Galasso al potere vennero riformati gli statuti trecenteschi della città di Carpi e si avviò la compilazione di un estimo del territorio rurale²⁹. Sulla veste del presunto Giove ritengo possa essere identificata una borsa, purtroppo non chiaramente visibile: in particolare sembra si tratti di un sacchetto con una sorta di fibbia, che sarebbe dunque appeso a una cintura. La presenza di un libro potrebbe rimandare all'iconografia nata in Oriente secondo cui

²⁸ «Jupiter figuratur planeta senex quam iuvenis quia differt complere cursum suum 12 annis et signat discretos et temperatos in bonis actibus et pingues et sanguineus et clericos nobiles et prelatos ut papam cardinales episcopos et alios prelatos inter clericos et inter laycos dominus legum et iudices et divites et figuratur autem in omni bono habitu ut signaret bonam spem et fortunam in omnibus bonis quam tribuit natus sub eo. Sic figuratur Jupiter; habet fatiem pinguem et bene compositam in omni id est convenienter collaratam consimilem hominis quadraginta annorum habentis capillos flavos, barbam parum auctam, postquam fuit abrasa, biretum et infulam in capite, galerum ad spallas, cyrotecas in manibus, annulos cum gemmis in digitis quatuor, bursam et cetera ad cincturam, vestes ut iudicis de palio frixatas, lilium in manu, in alia rosam et manet honestus intuens Martem. Jupiter habet in hac figura omnem habitum bone spei ad omnem hominem, qui nascitur sub eo. Unde biretum significat scientiam et fortunam bone fame et spei de pace, securitate, boni status et quod habet semper viam divinarum. Virga significat dignitatem in divitiis multis ut est potestaria civitatis, capitanaria castelli. Mastruca significat viam efficiendi iudex, dominus legum et sapiens in bono. Cirotece, quas habet in manu, significant consolationis vitam sibi et aliis. Bursa significat divitias temporales et quod semper erit natus sub eo dives nec deficient sibi divitie neque cadet in guerram et quod ex suo aspectu amabitur ab omni persona in omni gradu sue etatis donec vixerit». Trascrizione tratta da D. Blume, *Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*, Akademie Verlag, Berlin 2000, p. 223, traduzione in testo a cura dell'autrice.

²⁹ Giberto morì nel 1446. Gli statuti sono datati 1447, l'estimo presenta la data 1448, *ad quem* per gran parte del volume: R. Braccia, *Gli statuti tra Medioevo ed Età Moderna*, in *Storia di Carpi* 2009, II, pp. 129-131; V. Braidì, *La proprietà fondiaria nel territorio rurale: l'estimo del 1448*, in *Storia di Carpi* 2009, II, pp. 155-176.

Giove viene identificato con Marduk, divinità babilonese che regge il libro del destino³⁰. Nella grande sala al pian terreno del torrione di Galasso ritroviamo, in un ciclo di affreschi datato 1495, Giove con il bastone di comando e un copricapo simile a quello della sala della dama, circostanza che avvalorata la diffusione dell'iconografia tratta dalla descrizione di Michele Scoto³¹.

Proseguendo nell'analisi dell'iconografia della volta, troviamo sulla vela opposta alla coppia di personaggi già descritti un'altra figura femminile ugualmente all'interno di una mandorla. Ella ha il capo velato e regge tra le mani un cartiglio il cui testo non si è conservato, ma la cui interpretazione doveva essere fondamentale per la comprensione del significato del dipinto, per noi ermetico. Potrebbe trattarsi della raffigurazione di una divinità classica, nonostante l'abbigliamento: esistono miniature con raffigurazioni di divinità classiche femminili le quali indossano un velo e sono abbigliate come dame del tempo³². Alla destra della donna velata compaiono una cacciatrice con arco, faretra e corona d'alloro abbigliata con una veste corta, accompagnata da una dama con copricapo a corna e uno scudo a forma di mandorla.

Le altre tre figure, poste al capo opposto, potrebbero rappresentare le tre diverse età della vita di una donna virtuosa: all'esterno si trova una giovane fanciulla dai capelli sciolti e con una veste rossastra, che affianca una donna in abiti forse vedovili e una dama vestita secondo la moda del tempo. Risulta complicato giungere a precise identificazioni per questa serie di figure. Gli attributi e la presenza di soli personaggi femminili inducono a credere che possa trattarsi di una raffigurazione connessa a Diana o alla Luna (fig. 7).

Nelle altre due vele appare una figura femminile velata che emerge dal centro della volta, in cui a mio giudizio si vollero rappresentare le sfere celesti. La misteriosa donna è raffigurata per la parte superiore del corpo nella vela

³⁰ Giove regge un libro anche nella raffigurazione visibile sul soffitto proveniente dalla sala di Griselda del castello di Roccabianca, oggi conservato presso il Museo del Castello Sforzesco di Milano. Per tale iconografia si veda: F. Saxl, *La fede negli astri. Dall'antichità al Rinascimento*, III edizione, Bollati Borlinghieri, Torino 2016, p. 133 e 463 nota 89; K. Lippincott, *The astrological vault of the Camera di Griselda from Roccabianca*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLVIII, 1986, pp. 43-70.

³¹ Il torrione di Galasso è attualmente interessato da un'importante campagna di restauro, che investe sia la struttura architettonica sia le superfici dipinte. C. Dieghi, T. Previdi, M. Rossi, *L'apparato decorativo di Palazzo dei Pio, in Il palazzo dei Pio a Carpi* 2008, pp. 153-157.

³² Diana appare come una dama velata che veglia su un gruppo di donne dedite alla lettura in una miniatura del manoscritto contenente varie opere di Christine de Pizan e noto come *The Book of the Queen* (1410-1414 ca., ms. Harley 4341, London, British Library, f. 107). La Luna come divinità planetare è una donna velata nel ms. urb. lat. 1398 della Biblioteca Apostolica Vaticana (f. 11r).



7. Ambito di Giovanni da Modena, *Divinità affiancata da personaggi femminili*, metà Quattrocento. Carpi, palazzo dei Pio, torre del Passerino, sala della Dama, volta.

orientale e per la parte inferiore nella vela occidentale. Ritengo che il pittore abbia voluto rappresentare un'entità che entra nelle sfere celesti per uscirne portatrice di un messaggio, il cui testo disposto su un lungo cartiglio è andato interamente perduto.

I tralci vegetali che adornano i costoloni della volta sono di pregevole fattura e sono senza dubbio uno degli elementi che permettono di avvicinare le pitture della sala della dama a Giovanni da Modena: questi ricordano il frammento presente al di sopra del grandioso *san Cristoforo* che affianca l'accesso della cappella Bolognini e le incorniciature della cappella dei Dieci di Balia in San Petronio a Bologna³³. Le decorazioni fitomorfe creano un *continuum* con gli spazi esterni secondo un gusto ben radicato nei territori di influenza ferrarese. Le stanze dei palazzi e delle residenze si congiungono grazie alle decorazioni in maniera ideale ai *broli*, ai giardini segreti, ai frutteti esterni. Ricchi festoni vegetali adornano le volte della sala con le imprese di Borso d'Este nella rocca estense di San Martino in Rio e della sala del padiglione

³³ Per gli affreschi della cappella dei Dieci di Balia datati 1420: F. Massaccesi, *Le grandi imprese di Giovanni da Modena in San Petronio*, in *Giovanni da Modena* 2014, pp. 102-105.



8. Anonimo, *Ambrogio Contrari e Battistina Campofregoso sotto un padiglione*, post 1461. Vignola, Rocca dei Contrari, piano nobile, sala del padiglione.

della rocca di Vignola. Come la sala della Dama, la prima è situata all'interno di una torre e la sua decorazione, attribuita stilisticamente alla famiglia degli Erri, è stata collegata alla figura di Pellegrino degli Erri, che tra il 1459 e il 1460 riceve alcuni pagamenti per lavori eseguiti nella Rocca. Il tema della decorazione di San Martino in Rio consiste nella connessione tra lo spazio governato e i territori bonificati grazie all'intervento di Borso, argomento che viene estrinsecato grazie alla ripetizione di imprese borsiane legate proprio alle attività condotte dal duca sul territorio³⁴.

La sala del padiglione di Vignola è erede della sala della Dama. Ambrogio Contrari, il personaggio che si pensa sia raffigurato nel padiglione insieme alla moglie Battistina Campofregoso, era figlio di Uguccone Contrari e di Camilla Pio, sorella di Alberto II. Alle spalle della coppia si apre un notevole sfondato architettonico che ricollega idealmente la stanza con il giardino pensile della Rocca. La scena principale con gli amanti come protagonisti si

³⁴ G. Martinelli Braglia, *Un episodio della bottega degli Erri: le "imprese" estensi nella rocca di San Martino in Rio*, «Atti e memorie. Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi», XVIII, 1996, pp. 97-108.

svolge all'interno di un *hortus conclusus* racchiuso da mura merlate, e alle cui spalle si intravedono degli alberi (fig. 8). L'illusione di trovarsi in un giardino interno prosegue sulle altre pareti in una raffigurazione continua. L'artista ricrea la vegetazione del verziere anche nella parte inferiore degli affreschi, mentre i costoloni della volta si trasformano in rigogliosi fasci di alloro³⁵.

A Carpi nella parte inferiore della parete in cui compare la dama a cavallo e di quella con la grande finestra si scorgono i resti della rappresentazione di una sorta di balaustina marmorea, la cui funzione era quella di creare uno sfondato illusionistico per congiungere idealmente interno ed esterno³⁶. Le pareti sono delimitate nella parte superiore da una finta cornice ad archetti trilobati rappresentati in maniera prospettica.

Tornando alla sala della Dama di Carpi, non ritengo che tali decorazioni vadano ricondotte alla mano di Giovanni da Modena, quanto piuttosto ad una personalità certamente a lui molto vicina, che però non si dimostra in grado di raggiungere gli stessi vertici qualitativi. Le pitture di Carpi hanno perduto in buona parte il loro aspetto originario e sono state fortemente rimaneggiate, tuttavia esse non hanno la ricchezza di dettagli che invece spicca dagli affreschi della cappella Bolognini. Le ambientazioni paesaggistiche della cappella dei Magi sono totalmente assenti e ciò ritengo non si spieghi soltanto in ragione della diversità di contesto, ma anche per la presenza di un artista che ha ben chiaro il suo modello ma non possiede la stessa inventiva di Giovanni. Manca inoltre la ricerca di un approfondimento psicologico, come si nota dai volti dei personaggi femminili raffigurati nella volta, che sono tutti molto simili e non pare esserci stato alcun tentativo di differenziarli.

Ad ogni modo, che Giovanni da Modena sia transitato per Carpi è testimoniato dalla presenza di un affresco con la *Madonna in trono col Bambino coronata da due angeli* staccata dal convento di San Francesco, il cui ovale del volto ben si sovrappone a quello della dama sotto al baldacchino³⁷. Per provare a risolvere questa *impasse* giova ricordare, come ben esposto da Daniela

³⁵ Le nozze tra Ambrogio Contrari e Battistina Campofregoso furono celebrate nel 1461, la decorazione della sala del padiglione venne dunque realizzata probabilmente a ridosso di questa data. Nei documenti del XVI e XVII secolo viene citata come «camera del thalamo» o «camera padilionis»: A. Lodovisi, *Rocca di Vignola: percorsi, storia e immagini*, Fondazione Cassa di Risparmio di Vignola, Vignola 2013, pp. 133-138.

³⁶ In basso a sinistra rispetto alla dama a cavallo sono delineati due volti e un corpo di profilo. Si tratta di schizzi difficilmente coevi alle pitture oggetto di studio, realizzati quando la stanza ebbe un utilizzo secondario.

³⁷ La realizzazione dell'affresco potrebbe essere connessa al soggiorno di Ludovico Bentivoglio a Carpi, esule per motivi politici tra 1430 e 1438. Si veda P. Cova, in *Giovanni da Modena* 2014, p. 200, cat. 12 con bibliografia precedente.

Ferriani, la presenza a Carpi nei decenni centrali del Quattrocento di un pittore che nei documenti viene citato come «Bartolomeo di maestro Giovanni Faloppi da Modena»³⁸. Le citazioni presenti nei documenti carpigiani indurrebbero a ritenere di essere davanti ad un figlio di Giovanni da Modena, pittore come il fratello Cesare. Nei documenti carpigiani non è mai riportato il patronimico di Giovanni e ciò non consente di avere la certezza che quel Giovanni Faloppi coincida con il noto artista. Inoltre, costituisce un ostacolo all'identificazione di tale Bartolomeo con un figlio di Giovanni da Modena un documento citato da don Paolo Guaitoli, datato 1444, in cui Giovanni risulterebbe essere già morto³⁹. Occorre però tenere in considerazione la possibilità che vi possa essere un errore di trascrizione da parte del sacerdote: nel corso delle mie ricerche non mi è stato purtroppo possibile reperire il documento originale, che ai tempi del Guaitoli si conservava all'interno di un «frammento di memoriale» e che potrebbe essere andato perduto. L'eventuale presenza di un *quondam* di troppo porterebbe necessariamente ad ulteriori riflessioni sul possibile rapporto di parentela con l'artista modenese. Il Bartolomeo pittore citato nei documenti carpigiani risiede stabilmente a Carpi, interviene in atti rogati all'interno del palazzo dei Pio e comparirà perfino come testimone in un atto notarile riguardante Leonello Pio.

Alla luce dell'analisi iconografica delle pitture della sala della dama è possibile concludere sottolineando come alla base delle scelte del committente e dell'artista vi fosse un ben preciso progetto connesso al mondo dell'astrologia e delle divinità classiche. Un interesse che sembra essersi manifestato anche in altri ambienti della dimora dei Pio: i registi di don Paolo Guaitoli ricordano che all'interno del palazzo di Alberto II esistevano una stanza dedicata alla dea Cerere e una dedicata alla dea Diana⁴⁰. È probabile che un orizzonte legato a una rivisitazione della cultura classica e all'influsso dei pianeti fosse parte della cultura di Alberto II, personalità ancora da indagare, e dei personaggi del suo *entourage*. L'identificazione dei singoli personaggi rappresentati sulle vele resta ancora da compiere; essa si rivelerebbe senza dubbio fondamentale per poter comprendere il significato generale della volta e il legame di quest'ultima con quanto dipinto sulle pareti.

³⁸ Ferriani 2009, pp. 331-332.

³⁹ ACC, *Archivio Guaitoli*, b. 124, f. 3, I, *Bartolommeo Faloppi*. Il documento è un testamento datato 29 giugno 1444.

⁴⁰ *Ivi*, b. 206, *Tomo I*, c. 130 e b. 31, f. 1, *Castello*, c. 88. Gli atti notarili sono rogati nel 1451 e nel 1452.

Dario De Cristofaro

La decorazione delle dimore estensi a Ferrara e nel contado tra Nicolò II e Leonello d'Este (1361-1450)

RIASSUNTO: Ferrara è tra le città del nord-Italia quella che conserva il maggior numero di testimonianze di pittura profana databili tra Tre e Quattrocento. Ben prima del più famoso cantiere quattrocentesco di Schifanoia, i palazzi estensi della città vennero interessati da ampi cicli decorativi di destinazione politica o di autocelebrazione dei signori. In questo saggio vengono analizzati alcuni casi di decorazione degli ambienti “signorili”, quindi dentro la corte, e quelli realizzati in dimore private, fuori la corte.

ABSTRACT: Ferrara stands out among the northern Italian cities as one of the most abundant repositories of secular paintings dating from the 14th to 15th centuries. Prior to the more renowned 15th-century Schifanoia project, the city's Este palaces were adorned with extensive decorative cycles serving political purposes or celebrating the rulers themselves. This essay delves into the analysis of specific instances of decorative schemes in “courtly” settings, as well as those executed in private residences.

La città di Ferrara tra Tre e Quattrocento era la capitale di uno Stato entro il cui territorio erano compresi il contado ferrarese (confinante a nord col fiume Po e a sud col corso del Reno, mentre ad est il territorio era lambito dal mare Adriatico) e le città di Modena e Reggio Emilia, coi relativi territori e castelli¹. Infine, a partire dal 1430, i comuni e castelli della Garfagnana. Senza

* Il presente saggio è un estratto della mia tesi dottorale, dedicata ai dipinti di casa Minerbi-Dal Sale e la decorazione domestica a Ferrara tra Tre e Quattrocento, tutor Andrea De Marchi, Università degli Studi di Firenze, discussa nel luglio 2023. Vorrei ringraziare Laura Cavazzini, Cristina Guarnieri, Aldo Galli, Marco Folin e Mirna Bonazza per i preziosi scambi di opinione.

¹ Il territorio sottoposto alla città di Modena era pressoché racchiuso tra i corsi del Secchia ad ovest e del Panaro ad est, entrambi affluenti del Po, il cui corso lambiva il confine nord dell'area. Per quanto riguarda l'area controllata dalla città di Reggio, questa confinava ad ovest col corso del fiume Enza che lo separava dal parmense.

continuità lo Stato estense assorbì per pochi anni anche le città di Rovigo e Parma. Il marchesato, poi ducato dopo il 1452, era guidato dai membri della famiglia d'Este, i cui primi esponenti si insediarono in città già alla fine del XII secolo. Dopo aver eliminato la concorrenza dei Torelli, gli Este vissero una forte crisi nei primi anni del Trecento, *impasse* che venne superata grazie a Rinaldo d'Este che ricucì i rapporti con il Pontificato e riuscì a ottenere da questi, allora Giovanni XXII, il vicariato pontificio su Ferrara per sé e i suoi discendenti. L'esercizio del potere politico sulla città e sul vicino contado era oggetto di concessione pontificia, dato che il territorio fin dal X secolo era parte del Patrimonium Sancti Petri, a differenza delle aree di Modena e Reggio, di pertinenza imperiale. Da Rinaldo in poi gli Este impiantarono nello Stato una solida e forte dinastia di marchesi, esperienza che però si concluse nel 1598 con la Devoluzione di Ferrara allo Stato Pontificio, voluta da papa Clemente VIII in seguito all'esaurimento della linea dinastica principale.

La capitale dello stato estense era nel basso medioevo una città relativamente giovane, non potendo vantare un'origine romana. Un primo nucleo abitativo fortificato sorse nel VI-VII secolo, nel corso dei contrasti militari tra Longobardi e Bizantini. Al tempo il *castrum* sorgeva sulla riva nord del Po, il cui antico alveo correva in concomitanza delle attuali vie Mayr e Ripagrande. Anche dopo la rotta di Ficarolo lo sviluppo della città seguì una direttrice nordovest-sudest. Alla fine del Trecento, e prima della costruzione del nuovo castello, la città doveva apparire con una forma allungata e già protetta da una prima cinta muraria, che a sud lambiva la vecchia riva del fiume e a nord doveva seguire gli attuali corsi Cavour e della Giovecca: al centro di questa cortina era presente la porta settentrionale, chiamata "Dei Leoni", che nel 1385 venne ampliata e fortificata².

Nel corso della loro comunque lunga esperienza signorile, gli Este ebbero tempo, spazio e modo di commissionare la costruzione di diverse strutture architettoniche e di provvedere alle relative decorazioni. Nell'ottica del tema trattato nel presente volume, la prima parte di questo contributo è dedicata agli edifici estensi: in particolare, il palazzo marchionale, il castello e palazzo Paradiso.

² La prima rappresentazione di Ferrara è di fra Paolino, del 1322 circa: A. Bondanini, *La pianta di Ferrara di Frà Paolino Minorita*, «Atti e Memorie della Deputazione provinciale ferrarese di storia patria», III, 1973, 13, pp. 33-89; F. Focchi, *La cartografia storica di Ferrara*, in *Ferrara nel medioevo*, a cura di A. M. Visser Travagli, Grafis, Casalecchio di Reno 1995, pp. 25-27. La città ebbe un'importante espansione urbana verso nord tra fine Quattro e primo Cinquecento, che diede alla città un aspetto del tutto nuovo e rese così inefficace la funzione militare del possente castello, che si trovò esattamente al centro della città.

Dentro la corte: edifici e fonti

Il palazzo di Corte di Ferrara, detto anche palazzo Marchionale (e Ducale dopo il 1452), costituiva il fulcro della presenza estense in città. Non fu però solamente un palazzo governativo: l'edificio ha sempre avuto, come si ricava dalla documentazione nota, una funzione poliedrica. Fu principalmente la residenza del marchese e dei suoi più stretti familiari, ma anche il deposito della biblioteca e dell'archivio estense. Esso era financo un luogo semipubblico, dove venivano rogati atti notarili e dove trovavano posto alcuni degli uffici cittadini. Più delle altre dimore estensi in città, il palazzo di Corte ebbe quindi un ruolo centrale nella politica ferrarese. Significativamente il complesso architettonico sorge davanti alla Cattedrale, verso la quale mostra la facciata principale, che oggi espone le pesanti ricostruzioni novecentesche, e gli altrettanto moderni monumenti di Nicolò e Borso d'Este³. L'articolato sistema architettonico si sviluppa attorno a due cortili: il primo è occupato oggi dal passaggio della strada pubblica che sfocia, nell'ala orientale, nel volto del Cavallo e la piazza della Cattedrale, mentre nell'ala occidentale si unisce all'attuale via Garibaldi. Se l'ala meridionale del nucleo palaziale, stretta tra la torre di Rigobello e un'antica torre sita nell'angolo opposto, confina con via Cortevecchia, l'ala settentrionale si affaccia su un secondo cortile e un gruppo di edifici che seguono, a est, il perimetro dell'attuale corso Martiri della Libertà. Questo secondo grande complesso si affaccia a nord su largo Castello, fortezza a cui il palazzo è collegato tramite un passaggio sospeso a sei archi. La storia medievale dell'edificio, in particolare quella del XIII-XIV secolo, è molto incerta e poche sono le informazioni sicure di cui la critica è in possesso. Gli studi concordano nel riferire la presenza qui, di fronte alla cattedrale, di un edificio estense già da metà XIII secolo. Nel 1285 tale edificio è nominato *Palacium Marchionis*⁴. Dalle indagini archeologiche effettuate negli ultimi decenni⁵ è emerso che il primitivo palazzo aveva una pianta ad L, il cui lato corto fronteggiava la facciata della cattedrale⁶, mentre il lato lungo

³ I monumenti originari vennero demoliti nel 1796. Al loro posto si vedono oggi le copie realizzate nel 1927 da Giacomo Zilocchi: D. Y. Ghirardo, *Inventing the Palazzo del Corte in Ferrara*, in *Donatello among the Blackshirts*, a cura di C. Lazzaro, Cornell University Press, Ithaca 2005, pp. 97-112.

⁴ *Il Volto del cavallo. Palazzo municipale di Ferrara*, a cura di A. Guzzon, F. Scafuri, Liberty House, Ferrara 1993, p. 21; C. Guarnieri, *Il centro del potere*, in *Ferrara al tempo di Ercole I d'Este*, all'insegna del Giglio, Sesto Fiorentino 2018, pp. 20-34: 20-21.

⁵ Guarnieri 2018.

⁶ L'edificio è descritto con questa forma in un documento rogato nel 1313: *Il Volto del cavallo* 1993, p. 21.

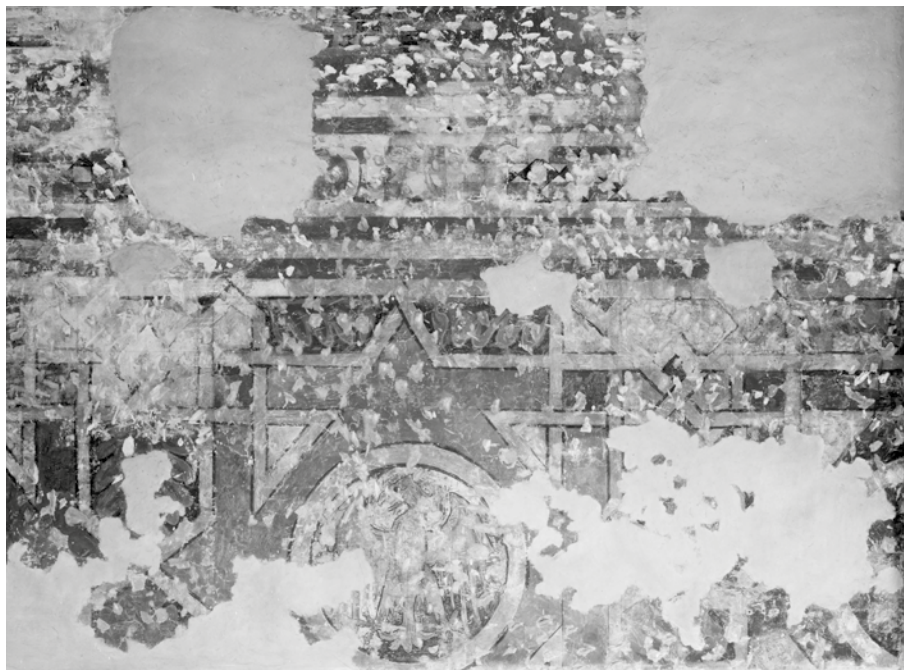
corrispondeva all'ala meridionale dell'edificio attuale e collegava la torre di Rigobello⁷ con una seconda costruzione di simile fattura posta nell'angolo sud-ovest, oggi affacciata su piazza Cortevecchia. Nel corso delle medesime investigazioni è stato rilevato inoltre che l'attuale cortile era solo in parte attraversato dalla strada pubblica e che la porzione meridionale dello stesso era occupata da alcune costruzioni, che saturavano lo spazio oggi aperto, dove erano ricavati due cortili e vari ambienti a più piani. Il palazzo nel tempo venne gradualmente allungato verso nord: al 1375 si data l'ampliamento di corpi di fabbrica preesistenti che oggi si affacciano su corso Martiri⁸. La proiezione settentrionale della corte, ovvero verso le mura, trovò poi ulteriore concretizzazione coll'erezione del castello nel 1385 in luogo della porta dei Leoni⁹.

Delle decorazioni che caratterizzavano questo palazzo, almeno per il periodo oggetto d'interesse per la presente ricerca, rimane oggi solo una piccola porzione di intonaco dipinto visibile al secondo piano della torre collocata nell'angolo sud-ovest del fabbricato, affacciata su piazza Cortevecchia. Al secondo piano, negli ambienti significativamente destinati dal Comune all'Ufficio Ricerche Storiche, esiste sull'angolo tra le pareti sud e ovest traccia martellinata di un parato decorativo geometrico (fig. 1). La porzione dipinta costituiva, in origine, la decorazione della parte sommitale della parete di un'ampia stanza: in alto si intravedono con fatica alcuni mensoloni scorciati; segue verso il basso una fascia, molto rovinata, di cui rimangono delle strisce di finto mo-

⁷ La torre venne eretta intorno al 1283 e dal 1362 fu provvista di un orologio pubblico, come ricorda Mario Equicola nei suoi *Annales* (XVI secolo): Biblioteca Ariostea di Ferrara [=BAFe], ms. classe II 349, p. 16. L'edificio originario venne distrutto una prima volta da un fulmine nel 1536: A. Franceschini, *Note sopra un bozzetto scenografico ferrarese del sec. XVI*, «Atti e memorie della Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria», XVII, 2000, pp. 391-410: 394.

⁸ La data dell'ampliamento settentrionale si deduce sempre dagli *Annales* di Equicola (BAFe, ms. classe II 349, pp. 31-32), che ricorda che nel 1375 «adi 15 settembre fu fatta la facciata del palagio delli marchesi Estensi sopra la piazza e la sala grande fu fatta a doi solari, che prima era a uno solo». La critica ha finora interpretato il 1375 come l'anno di erezione di tutto il fabbricato, mentre in realtà il passo citato indica la preesistenza in loco di altre strutture, che vennero sopraelevate di un piano: Franceschini 2000, p. 398; Guarnieri 2018, pp. 24-25. Per la ricostruzione della cronologia espansiva del palazzo si veda in particolare: *ivi* pp. 63-66.

⁹ La situazione fin qui descritta, specie per la conformazione del primo cortile palaziale, dovette interessare il XIV secolo e parte del XV: attorno al 1479 le strutture vennero rase al suolo da Ercole I, che rivoluzionò completamente l'isolato. Il duca fece ricostruire il grande corpo di fabbrica a nord del primo cortile, di cui rimangono tracce dell'originaria decorazione, e risistemò tutta l'area settentrionale con la realizzazione del secondo cortile chiamato giardino delle Duchesse. Il Duca volle inoltre collegare direttamente il palazzo al castello, cui gradualmente venne meno la funzione militare e diventò in parte abitazione, sicuramente di Eleonora d'Aragona, che qui installò la sua dimora: M. Folini, *Spazi femminili nelle dimore signorili italiane del Quattrocento*, «Vigilvanum», XXV, 2015, pp. 106-119.



1. Pittore ferrarese, *Parato geometrico con aquila estense*, metà Trecento. Ferrara, palazzo marchionale, torre di Cortevecchia, secondo piano, parete ovest (Ufficio Ricerche Storiche, Comune di Ferrara).

saico, *pattern* che si ripete anche pochi centimetri più in basso in una lunga fascia che doveva in origine separare il fregio dell'ambiente dalla decorazione che occupava la porzione centrale della parete; infine, nella parte più bassa rimane un reticolo geometrico mistilineo costituito dalla ripetizione di un modulo di partenza, caratterizzato, al centro, da un clipeo abitato da figure. Solo uno di questi clipei è oggi perfettamente visibile, abitato non casualmente da un'aquila araldica, d'argento azzurro, stemma d'Este. Il linguaggio decorativo e la scelta compositiva richiamano direttamente lo schema geometrico visibile nella sala degli stemmi di casa Minerbi-Dal Sale¹⁰. Il confronto, e così la foggia dei mensoloni e del finto mosaico cosmatesco, conduce a datare tale inedito parato decorativo a poco dopo la metà del Trecento, ma sfuggono elementi che rendano più semplice determinare una cronologia precisa.

¹⁰ Il principale contributo scientifico prima d'ora prodotto sul presente caso studio è: C. L. Ragghianti, *Gli affreschi di casa Minerbi a Ferrara*, Cassa di Risparmio, Pesaro 1970.

Nel palazzo nessun altro intonaco figurato è rimasto, ma vari documenti illustrano una situazione decorativa particolarmente ricca. Già Adriano Franceschini ha riportato alcuni interessanti riferimenti documentari: nel suo poderoso lavoro *Artisti a Ferrara*, lo studioso menziona l'esistenza nel palazzo marchionale di una *camera Amoris* (1358)¹¹, una *cimierorum* (1358)¹², una *divisarum* (1369)¹³, una *camera rubea* (1389)¹⁴ di cui una *ad rotis* (1376¹⁵, 1389)¹⁶, una *ab elephantis* (1389)¹⁷, un'altra detta *Cesaris* (1389)¹⁸ e infine una *ad riciis* (1396)¹⁹. Molto meglio informati siamo sulla situazione quattrocentesca, grazie soprattutto al prezioso inventario rogato nei primi mesi del 1436, tra gennaio e aprile. Il documento²⁰, noto già da Luigi Napoleone Cittadella nell'Ottocento, venne trascritto integralmente da Giulio Bertoni ed Emilio Vicini nel 1907²¹. Il manoscritto si estende per più di sessanta carte e consiste principalmente nell'inventario dei beni mobili marchesani conservati all'interno degli ambienti dell'edificio marchionale, di Castelnuovo, di palazzo Paradiso e palazzo Schifanoia. Purtroppo non rimane documentazione simile relativa al castello di San Michele e agli altri palazzi estensi in città, come quello di Belfiore. L'inventario del 1436 percorre gli ambienti e ne descrive i beni contenuti all'interno, registrando l'entità e il numero dei beni mobili, quindi anche dei libri, posseduti dal marchese e dalla sua famiglia. Il lungo manoscritto è molto utile ai fini della presente ricerca non tanto per le note relative ai contenuti, quanto ai contenitori. Coloro che stesero l'inventario utilmente descrissero i beni inventariati indicando altresì il nome della stanza in cui essi si trovavano. Come frequente anche per simili documenti rogati in altre corti italiane, le stanze citate sono chiamate con degli appellativi che riguardano o la loro funzione, come la *cuxina* o la *chanceleria*, o gli oggetti qui conservati, come la *camera dei pavaiuni* o quella delle *sele antige*, o

¹¹ A. Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale*, 3 voll., Corbo, Ferrara 1993, I, p. 23 (doc. n. 2).

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ivi*, p. 40 (doc. n. 64).

¹⁵ *Ivi*, p. 30 (doc. n. 26).

¹⁶ *Ivi*, p. 40 (doc. n. 64).

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ L'originale è conservato presso l'Archivio di Stato di Modena, Archivio Estense, Camera, Amministrazione dei Principi [=ASMO, AE, C, AP], ms. 1.

²¹ G. Bertoni, E. Vicini, *Il castello di Ferrara ai tempi di Niccolò III: inventario della suppellettile del castello, 1436*, Azzoguidi, Bologna 1907.

il tema decorativo che ne caratterizzava le pareti e il soffitto. Queste notazioni permettono a noi oggi di conoscere, anche solo nominalmente, i temi decorativi usati in alcune delle stanze descritte e ci dimostrano altresì come spesso la decorazione di una stanza le conferisse anche il nome²². Nel documento sono quindi elencati diversi ambienti, dai temi molto vari: araldici, zoologici, letterari. Seppur non sia sempre facile ricostruire il percorso seguito dei due notai all'interno della selva di stanze del palazzo, è possibile racchiudere gli ambienti citati entro cinque settori: l'ala di Leonello, quella del marchese, l'area della cancelleria, la torre di Rigobello e un'ultima sezione, forse quella settentrionale. Tra i tanti ambienti citati, saltano all'occhio i seguenti nomi:

Ala di Leonello ²³	Ala di Niccolò III ²⁴	Area della cancelleria ²⁵	Torre di Rigobello ²⁶	Ultima sezione (nord?) ²⁷
Camera di Anni- bale e Cornelio ²⁸ ; camera dei pavoni ; camera dei cimieri ; studiolo di Leonello ²⁹ ; ala delle "done vecchie" o "vedoe".	Sala dei caprioli e delle cacce ; camera del signore dipinta a " puti che zoga "; camera di Cesare .	Cancelleria (1364); camera di Borso; camera dei ricci ; camera degli alifanti .	Camera delle ruote ; camera delle colonne ; camera degli alicorni ³⁰ .	Camera dei cimieri e ruote ; camera magna (1375); camera di Lancillotto ; camera diamanti ; camera " depinta ad aguie ".

²² La presente considerazione si rivela valida solo per i grandi complessi edilizi signorili provvisti di tante stanze e non per le dimore private, in cui gli ambienti non vengono mai descritti con simili nominativi. Esistono, oltre al presente, anche altri inventari prodotti in seno alla corte estense tra il 1436 e il 1442, ma riguardano solamente alcune tipologie di beni mobili e non specificano la loro esatta collocazione. Un'osservazione generale sugli inventari condotti all'interno della corte estense si trova in: C. Mezzetti, *La biblioteca degli Estensi: inventari dei manoscritti e gestione delle raccolte nel Quattrocento*, in *Principi e signori*, a cura di G. Arbizzoni, Accademia Raffaello, Urbino 2010, pp. 67-108.

²³ Per comodità si farà riferimento qui alle pagine della trascrizione di Bertoni e Vicini e non ai fogli del documento originario: Bertoni, Vicini 1907, pp. 36-52.

²⁴ *Ivi*, pp. 53-66.

²⁵ *Ivi*, pp. 66-72.

²⁶ *Ivi*, pp. 72-110.

²⁷ *Ivi*, pp. 110-122.

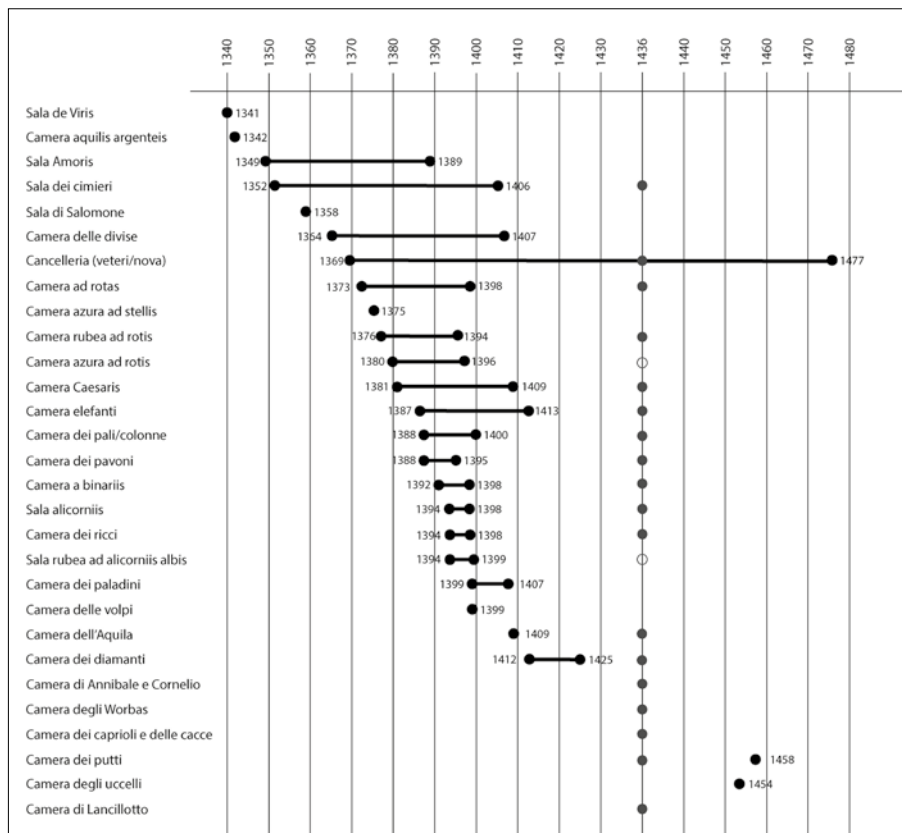
²⁸ La presenza di una sala dedicata ad Annibale e Scipione è testimoniata anche in un passaggio del *De politia literaria* di Angelo Decembrio, testo composto tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Quattrocento. Si veda la recente edizione critica, seppur in lingua tedesca: A. C. Decembrio, *De politia literaria*, a cura di N. Witten, Saur, München 2002, p. 191. Nel capitolo XIV del secondo libro l'autore scrive: «Memini siquidem iss aedibus Leonelli ferrariae, ubi potissimum a genitore separatus, quamquam in eodem palatio, hibernare solebat, saepenumero vidisse Scipionis Affricani et Hannibalis imagines in pariete picturatas, mutua velut admiratione, ut apud Livium est, sese compellantes, Romanum equo comitatum et famulo, Poenum cum elephante cathedrato et Aethiope nigro gubernante, caeterum ipsos duces adstare pedestres» (Ricordo che Leonello di Ferrara era solito passare i mesi invernali nelle sue dimore quando era lasciato solo dal padre, che

Tale documento torna molto utile per definire quale fosse la situazione decorativa nel 1436, tuttavia non riferisce null'altro, né sulla cronologia delle decorazioni né su chi le abbia approntate. Esiste un'altra tipologia documentaria, in gran parte inedita, che getta una migliore luce sulla decorazione dell'edificio nel corso del secondo Trecento: si tratta dei registri di imbreviature conservati presso il fondo dei Notai Camerali, parte dell'Archivio Segreto Estense (oggi consultabile nella sede dell'Archivio di Stato di Modena). Diversi dai notai pubblici, che svolgevano la loro attività per il pubblico più vasto, i Notai camerali erano direttamente al servizio della corte, la famiglia estense che stilavano documenti ufficiali per la corte, la famiglia estense e i più alti funzionari dello Stato. Il loro *officium* veniva quindi prestato in ambienti e stanze del palazzo marchionale e dei palazzi estensi della città, che nelle date topiche dei documenti, come accade per l'inventario del 1436, vengono nominati in base alla loro decorazione. Si è rivelato quindi necessario consultare la totalità dei registri conservati, raccogliere i diversi dati e riordinarli cronologicamente, per poi riassumere tali informazioni all'interno dello schema presentato di seguito (fig. 2).

comunque stava nel medesimo edificio, e che qui spesso ammirasse i dipinti murali raffiguranti Scipione l'Africano e Annibale, provando ammirazione per entrambi di loro, come emerge anche negli scritti di Tito Livio, e i due erano rappresentati insieme, Scipione con cavallo e un servo, Annibale con un elefante, portantina e servo etiope, davanti ai quali stavano le reciproche fanterie) [traduzione a cura dell'autore].

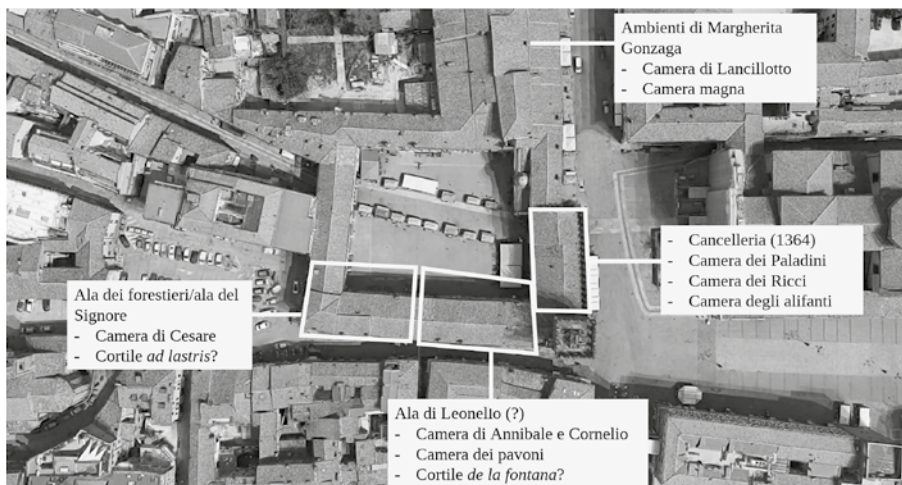
²⁹ Lo *studio* a cui gli inventariatori fanno riferimento è lo studiolo che Leonello aveva fatto portare in palazzo due anni prima, nel 1434, da Arduino da Baiso, che proveniva dal palazzo di Paolo Guinigi a Lucca: vedasi G. Manni *Belfiore: lo studiolo intarsiato di Leonello d'Este (1448-1453)*, Artioli, Modena 2006, pp. 61-70. Nell'ambiente però non sono descritti mobili o oggetti particolarmente ingombranti: si parla solo di una «banca una nova da cinque arloti» e una «banca una quasi nova da sete arloti» (nn. 608-609). Benché non mi sia chiaro il significato di *arloti*, che non sembra essere un'unità di misura, le indicazioni *nova* e *quasi nova* dimostrano che non si tratta di certo di parti dello studiolo. Se ne deduce che in tale inventario, singolarmente, lo studiolo di Leonello non sia descritto.

³⁰ Nella torre sono descritti vari ambienti ricchi di oggetti interessanti (Bertoni, Vicini 1907, pp. 84-89), come una «coltrina una de razo morelo a figure et a bataie chiamata del re Pepin grande vechia e strazada» (nella moderna trascrizione i singoli beni sono numerati, questo è indicato al n. 1496). Dopo altri beni, sono poi descritte: una «carta una su la quale e depinta Padoa Vinexia et molte altre castele et citade» (n. 1577), una «carta una su la quale e depinta modena cum tuto el so cuntado» (n. 1578) e una «carta una grande in la quale a fegure e notada la genologia de li nostri ill[ustrissimi] Segnuri de la cha[sata] da Est[e]» (n. 1579). Tutti oggetti andati purtroppo perduti. «In la tore soto la prima volta» (*ivi*, pp. 90-91) si trovano alcuni cimeli storici, come un «quadrante uno de otone dorado da ore cum larma che fo de danti» (ovvero Dante Alighieri, n. 1599), «cimeri quindexe de veludo nigro a teste de alifanti lavoradi de oro et ariento» (n. 1604), «stendardo uno a larma de li Vescunti cum la bisca tuto sbrendelado dixte che fo el stendardo quando messer Ambroxo fu sconfito a Solara» (n. 1609, in riferimento forse alla battaglia combattuta il 6 aprile 1363).



2. Indicazione dei nomi degli ambienti di palazzo marchionale di Ferrara citati nei documenti tre e quattrocenteschi. Nella colonna di sinistra, gli appellativi delle singole stanze ordinate in senso cronologico, dalla più antica alla più recente; nella riga in alto, l'indicazione cronologica; al centro, i pallini singoli indicano ambienti citati solo in un'occasione (con a fianco l'indicazione dell'anno), due pallini collegati da una riga orizzontale invece indicano la citazione più antica e quella più recente. La riga verticale, sotto l'anno 1436, indica gli ambienti citati nell'inventario estense di quell'anno. Elaborazione grafica a cura dell'autore.

L'osservazione dei nomi indicati delle varie sale permette di riscontrare la diffusione di temi ricorrenti nelle coeve decorazioni palaziali padane e norditaliane. Si leggono appellativi di ambienti dedicati ad argomenti araldici, venatori, zoologici e solo in minima parte storici e letterari. Come mostra lo schema, si può notare una netta inflessione del numero degli ambienti citati a partire dal Quattrocento, quando la gran parte degli atti vennero rogati quasi esclusivamente nella cancelleria, conseguenza probabilmente



3. Probabile collocazione delle stanze tre e quattrocentesche del palazzo marchionale di Ferrara descritte dai documenti; elaborazione dell'autore di foto satellitare di Google Maps.

di una sistematizzazione dell'attività diplomatica voluta da Niccolò III. Il confronto tra questi dati e quelli desunti dall'inventario del 1436 permette inoltre di avanzare una prima ipotesi di ricollocazione dei vari ambienti citati all'interno dello spazio reale (fig. 3). In vari documenti ricorre la citazione di ambienti chiamati come *camera ad rotas* (1373-1398)³¹, *camera azura ad rotis* (1380-1396)³² e la *camera rubea ad rotis* (1376-1394)³³. La ruota citata anche se potrebbe indicare un pattern decorativo alquanto ricorrente nelle decorazioni coeve, ritengo possa a ragione essere identificata come una divisa araldica estense, finora mai oggetto di specifico interesse da parte degli studiosi: è la medesima che si vede miniata nelle prime pagine degli *statuti dell'arte dei Mastellari* del 1382, in cui due scudi con l'arma estense sono separati da una ruota dorata (fig. 4). La divisa si ritrova anche nel bassorilievo murato sulla

³¹ Archivio di Stato di Modena, Archivio Estense, Notai camerari [=ASMo, AE, NC], LIV. Giovanni e Francesco Del Sale, f. 124v (1373); *Ivi*, XVII. Rodolfino Codegorio, registro B, f. 16v (1382); *Ivi*, XXIII. Giacomo Delaito, ff. 106v, 108v (1394), 154r, 157r, 158r (1398).

³² *Ivi*, XVII. Rodolfino Codegorio, registro A, ff. 24r (1380), 73r, 78r (1396); *Ivi*, XV. Antonio Cavalieri, ff. 28r (1386); *Ivi*, XLIII. Bartolomeo della Mella, f. 8v (1387); *Ivi*, XVI. Ziliolo de Coadis, ff. 35r (1390), 121r (1392).

³³ *Ivi*, LIX. Francesco Tagliapietra, registro B, ff. 14-15 (1376); *Ivi*, XVII. Rodolfino Codegorio, registro A, ff. 14r, 50r, 51r, (1380), 62v, 64r, (1381); *Ivi*, XV. Antonio Cavalieri, f. 3r («in qua marchio residentiam facit», 1382); *Ivi*, XVI. Ziliolo de Coadis, ff. 15r (1389), 153r, 159r (1393); *Ivi*, XXIII. Giacomo Delaito, ff. 106v, 108v (1394).



4. Miniatore ferrarese, *Stemmi e cimieri di Nicolò II (destra) e Alberto V d'Este (sinistra) con impresa della ruota*, 1382. Ferrara, Biblioteca Ariostea, ms. fondo statuti 47, *Statuto dell'arte dei mastellari*, f. 2v.



5. Lapidica ferrarese, bassorilievo in pietra calcarea con *Imprese del worbas e cimieri di Nicolò II* (destra) e *Alberto V* (sinistra) con *divisa della Ruota*, 1385 circa. Ferrara, castello di San Michele, torre sud-ovest, facciata meridionale.



6. Lapidica ferrarese, bassorilievo in pietra calcarea con *Imprese del worbas e cimieri di Nicolò II* (destra) e *Alberto V* (sinistra), 1385 circa. Ferrara, castello di San Michele, torre nord-est, facciata settentrionale.

faccia meridionale della torre sud-ovest del castello di San Michele, costruito a partire dal 1385. Anche qui due scudi estensi, con elmi e cimieri tra loro diversi, sono fronteggiati e separati dall'aquila estense che sormonta una ruota (fig. 5). I due elmi con cimiero si ritrovano identici su un altro bassorilievo, gemello del primo, posto sulla facciata della torre nord-est del castello in cui è esposta una delle prime attestazioni rimaste di una storica impresa estense, il Worbis (fig. 6). Qui due leoni, fronteggiati, reggono con una zampa il cartiglio col motto e portano sul capo i due elmi e cimieri già visti prima; il leone di destra indossa un elmo sormontato da un cercine con lambrecchino, sormontato da una testa di un'aquila che porta sul collo una lunga ed evidente cresta, a guisa di ala. Il descritto cimiero si ritrova nelle chiavi di volta di due ambienti posti al piano terra del medesimo castello, dove la composizione araldica è associata alle lettere N e I, iniziali di Niccolò II d'Este, il committente del castello e signore della città al momento della costruzione dell'edificio (1385). Il leone di sinistra porta invece un elmo con lambrecchino con corona, sovrastata dal profilo di una testa d'aquila nascente, da accostare alla figura di Alberto V, come si ricava dalle iniziali AL poste sul lambrecchino. Lettere che si notano anche nel primo bassorilievo analizzato, quello che mostra la *Rota*, a certificare la sua appartenenza al più giovane fratello del marchese, suo successore. La compresenza dei due cimieri permette quindi di datare le due lastre tra il 1385, anno di costruzione del castello, e il 1388, anno della morte di Niccolò II. L'associazione dei due cimieri mostra inoltre la volontà del più anziano marchese di presentare il fratello minore Alberto come co-reggente dello Stato anche prima della sua dipartita, quasi come preparazione ad una più agevole successione.

L'approfondimento sull'arma personale di Alberto V, oltre a gettare un nuovo sguardo sulla politica estense tardotrecentesca, è funzionale all'interpretazione di un dettaglio finora sfuggito, visibile all'interno di un ciclo pittorico conservato in un'altra dimora estense in città, palazzo Paradiso. Oggi sede della Biblioteca Ariostea, il palazzo è una delle tre residenze estensi commissionate da Alberto V nel 1391³⁴. Tra gli ambienti decorati c'è la cosiddetta

³⁴ «1391. Come el marchese Alberto de Este signore di Ferrara fece cominciare tri magni palazzi in la città di Ferrara. De dito anno del mese di maggio habiano el marchese Alberto molti lochi vacui in la città di Ferrara et fora de Ferrara se deliberò di volere far fare tri magni palazi. Et così di questo mese cominciò a far cavari in uno loco quasi appresso alla muraglia in uno loco dito la Formegnana et li cominciò uno magno palazo et volse che el fosse chiamato Schivenoio et di questo tipo medesimo anchora ne fece comintare uno altro a presso al Sarasino et volse che fusse chiamato Paradiso et similmente in questo medesimo tipo anchora ne fece cominciare uno altro di fora alla porta del liono tra el borgo del liono et el borgo di San Biagio et volle che el fusse chia-

sala di Ercole, le cui pareti presentavano in origine dieci scomparti con scene della vita del mitico eroe greco, forse selezionate grazie anche al contributo di un celebre letterato che in quel momento era a corte, Donato degli Albanzani³⁵. Negli spazi di risulta si susseguono l'aquila estense e la divisa della corona, ma finora era sfuggita alla critica l'arma estense con cimiero raffigurata su uno dei pilastri dipinti della parete sud, dove entro un riquadro esagonale si vede al centro lo scudo d'Este con elmo pentolare, corona, lambrecchino e cimiero costituito da collo e becco d'aquila (fig. 7, tav. XXI): sul mantello si scorgono dei segni, che parrebbero essere code di vaio o di ermellino. Tuttavia ad una più attenta osservazione si leggono bene le iniziali "AL", le medesime viste sui bassorilievi appena analizzati, che rimandano quindi alla figura di Alberto V e che pongono un importante termine *ante quem* al 1393, anno di morte del marchese, avallando così la vulgata degli studi che indicava in Alberto il committente sia dell'edificio sia delle sue decorazioni, che fino ad ora erano state datate tra gli anni Novanta e i primi decenni del Quattrocento.

Fuori dalla corte: la rocca di Vignola e il palazzo di Bartolomeo Pendaglia

Lo stato estense, oltre a conservare molte tracce delle decorazioni signorili cittadine, presenta anche diversi casi di decorazioni private, site in dimore e castelli appartenenti a figure dell'alta società e membri della corte estense. Il caso più interessante è costituito dai lavori commissionati da Uguccione Contrari nel castello che gli venne infeudato da Niccolò III nel 1401, la rocca di Vignola. Uguccione era figlio di Mainardo, che sembra fare la sua apparizione nell'élite cittadina solo nel tardo Trecento, quando tra il 1393 e il 1398 fu scelto come componente del consiglio di reggenza del giovane Niccolò³⁶.

mato Belfiore li quali furono tri magni palazi et in questo medesimo anno furono finiti»: passaggio estrapolato da una cronaca quattrocentesca ancora inedita (BAFe, ms. Classe II 349, p. 35). Sul tema rimando anche a: L. Olivato, *I nobili edifici del marchese. Strategie urbane di Alberto V d'Este, in Palazzo Paradiso e la Biblioteca Ariostea*, a cura di A. Chiappini, Editalia, Roma 1993, pp. 13-24.

³⁵ F. Novati, *Donato degli Albanzani alla corte estense*, «Archivio storico italiano», VI, 1890, pp. 365-385.

³⁶ D. Dameri, A. Ludovisi, G. Trenti, *Quattrocento vignolese. Il libro della munizione e altri documenti inediti sulla rocca, il castello e il territorio*, I, Fondazione di Vignola, Vignola 2007, p. 5; Idd., *Stemmi e imprese della Rocca di Vignola*, Tipolitografia F.G., Savignano sul Panaro 2008, p. 10; Idd., *Quattrocento vignolese. Il libro della munizione e altri documenti inediti sulla rocca, il castello e il territorio*, II, Tipolitografia F.G., Savignano sul Panaro 2013, p. 167.



7. Pittore ferrarese, *Cimiero di Alberto V d'Este*, 1391-1393. Ferrara, palazzo Paradiso (ora Biblioteca Ariostea), piano terra, sala di Ercole, parete sud.

Quest'ultimo doveva essere grossomodo coetaneo del marchese, forse amico d'infanzia, e gli fu fedele per tutta la vita³⁷. Dopo l'investitura del 1401 Ugucione ebbe una carriera in costante ascesa: abile consigliere e condottiero, nel 1403 fu nominato maresciallo generale della lega antiviscontea da parte del cardinale Baldassarre Cossa³⁸ e presidente del Consiglio segreto di Niccolò³⁹. Per conto del suo signore tra il 1403 e il 1404 Ugucione conquistò le città di Parma e di Rovigo, sebbene quest'ultima dovette poi essere ceduta a Venezia⁴⁰. Terminata la fase più burrascosa del primo decennio del secolo, Ugucione ricevette nuove conferme politiche: nel 1410 fu nominato capitano generale della Santa Romana Chiesa⁴¹, l'anno successivo ottenne la cittadinanza veneziana⁴² e nel 1413, mentre Niccolò era in viaggio per Gerusalemme, resse lo Stato in sua vece⁴³. Dopo la morte del suo signore, Ugucione riuscì a mantenere un buon rapporto con Leonello, ma il Contrari non sopravvisse molti altri anni. Ugucione venne a mancare nel 1448, nello stesso giorno del suo ultimo testamento, il 15 maggio⁴⁴. Quando Ugucione ottenne la rocca di Vignola, il fortilizio era caratterizzato solamente dal mastio, la torre Nonantolana, e dal relativo cortile interno, chiuso da una prima cortina muraria. Tra il 1402 e il 1420 il Contrari commissionò importanti lavori architettonici che trasformarono il castello in una rocca moderna con un ingresso fortificato costituito da un rivellino e un grande corpo di fabbrica con pianta ad L, suddiviso in dieci sale su due piani, cinto verso sud da due nuove torri.

Alla fine dei lavori, attorno al 1420, Ugucione Contrari fece inoltre abbellire la rocca anche con importanti cicli pittorici, alcuni già molto noti alla critica. In questa direzione, le fonti quattrocentesche non si rivelano essere particolarmente utili: solo pochi rogiti notarili più tardi, redatti tra il 1444 e il 1452, riportano i nomi di alcune delle stanze. Il 25 agosto del 1444 un atto è rogato in una «sala a devisiis e cameram de diamantibus»⁴⁵; sette anni dopo, tra agosto e ottobre, quattro altri atti notarili evocano diversi e nuovi ambienti: una «sala superiori picta ad aquilas albas et ad arma»⁴⁶, una «camera

³⁷ Sulla figura di Ugucione Contrari rimando in gran parte a: *ivi*, pp. 167-262.

³⁸ *Idd.* 2007, p. 18.

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ *Ivi*, p. 22.

⁴¹ *Ivi*, p. 169.

⁴² *Ivi*, p. 165.

⁴³ *Ivi*, p. 171; *Idd.* 2013, pp. 174-175.

⁴⁴ *Ivi*, pp. 253-262.

⁴⁵ *Idd.* 2013, pp. 91-92.

⁴⁶ Atto del 4 agosto 1452, *ivi*, p. 94.

cimeriorum»⁴⁷, una «camera de cimeriis» (forse la medesima della prima)⁴⁸ e infine una «camera de columbis»⁴⁹. Alcuni di questi ambienti sono ancora riconoscibili, mentre altri sono perduti, come la «sala picta ad aquilas albas et ad arma». Oggi la rocca presenta diversi ambienti decorati, in gran parte afferenti alla committenza di Uguccone. I primi lacerti si scorgono già all'altezza dell'ingresso dell'edificio, nei pressi del rivellino occidentale, dove sulla parete sinistra svetta una grande bandiera rossa su fondo bianco calce, il cui drappo porta entro un serto vegetale lo stemma Contrari, inquartato nel primo e ultimo quarto d'azzurro con aquila d'argento e nel secondo e terzo quarto un fusato d'oro e di azzurro⁵⁰. Su una banderuola posta in alto si vede inoltre l'impresa di Uguccone, ovvero il pardo con cartiglio. Nel cortile interno la traccia decorativa più emblematica si scorge sopra la finestra posta sul lato sud (fig. 8), dove un leone e un ghepardo sono affrontati e accompagnati da due cartigli. Si tratta di due imprese, la prima è la già vista impresa estense del Worbas, la seconda invece è legata alla figura del «proprietario di casa», Uguccone Contrari, che reca come motto «CHUOCYR M'ES DIT M'ES DIT»⁵¹. La vicinanza tra la composizione vignolese e i due leoni mostrati sulla facciata nord del castello ferrarese è alquanto evocativa (figg. 6 e 8, tav. XXII): Uguccone vuole confrontarsi col suo signore, presentarsi alla stregua di suo vicino e alleato, di pari livello. Tale rapporto di intima fedeltà si manifesta anche in tutte le sale del castello, dove l'alternanza di stemmi ed imprese Este e Contrari si ripete in combinazioni sempre diverse⁵². Lo si vede nel primo ambiente del piano terra, chiamato oggi sala degli Anelli, dove le pareti sono abitate dalla successione dell'impresa omonima, anche detta del Diamante, costituita da tre anelli congiunti⁵³. Un ambiente da identificare forse come la

⁴⁷ 30 agosto 1452, *ivi*, p. 95.

⁴⁸ 6 settembre 1452, *ivi*, p. 96.

⁴⁹ 6 ottobre 1452, *ibidem*.

⁵⁰ Idd. 2008, p. 11.

⁵¹ *Ivi*, pp. 19-21; Idd. 2013, pp. 79-80. M. Lanza, *Emblemi del leone e del leopardo e relativi cartigli nella Rocca di Vignola*, «Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi», XI, 1999, pp. 33-69.

⁵² Molti dei dipinti della rocca vennero riscoperti nei primi anni del Novecento e da allora, in più momenti e fasi, furono oggetto di interventi commissionati da uno degli eredi della famiglia Boncompagni-Ludovisi, già proprietaria del castello in età moderna, e furono diretti da Gino-Gian Mandrone. C. Coppi da Gorzano, *La Rocca Boncompagni Ludovisi di Vignola a Modène*, «Gazette des beaux-arts», XXI, 1939, p. 23; F. Solmi, *Il Liberty a Bologna e nell'Emilia Romagna: architettura, arti applicate e grafica, pittura e scultura*, Grafis, Bologna 1977, pp. 131, 288-289.

⁵³ Sulla storia della diffusione dell'impresa dei Diamanti si veda: A. Ludovisi, *Rocca di Vignola. Percorsi, storia e immagini*, Tipolitografia F.G., Savignano sul Panaro 2013, pp. 90-91; M. Torboli, *Diamante!*, Cartografica, Ferrara 2010.



8. Pittore ferrarese, *Imprese del worbas e del pardo*, 1420 circa. Vignola, rocca, cortile interno, lato sud parete nord.

«camera de diamantibus» citata nel 1444⁵⁴, descritta come limitrofa alla «sala a devisiis». Quest'ultima dovrebbe corrispondere all'ambiente comunicante, detto oggi sala dei Leoni e dei Leopardi⁵⁵, che presenta in gran parte la successione delle due imprese di Niccolò e di Uguccone, alternate e incorniciate entro corone floreali. L'ultima sala del corpo di fabbrica meridionale è oggi chiamata sala delle Colombe⁵⁶, dove le pareti presentano la consueta zoccolatura con finte architetture, al di sopra delle quali si estende un grande parato decorativo caratterizzato da racemi vegetali e fiori alternati da clipei abitati da colombe bianche in volo che reggono con gli artigli un cartiglio col motto «IN DIEO». La porzione più interessante della decorazione riguarda tuttavia la volta, caratterizzata da quattro vele che presentano due coppie di stemmi: uno è quello di Niccolò III, ovvero l'aquila d'argento su fondo azzurro caricata da un cimiero con testa d'aquila, cercine e grande cresta portata sul collo⁵⁷,

⁵⁴ Vedi la nota 45 del presente saggio.

⁵⁵ Dameri, Ludovisi, Trenti 2008, pp. 18-26; Ludovisi 2013, pp. 83-89.

⁵⁶ Dameri, Ludovisi, Trenti 2008, pp. 32-37; Ludovisi 2013, pp. 95-101.

⁵⁷ Il cimiero è identico a quello usato dallo zio, Niccolò II, visibile sulla facciata settentrionale del castello di San Michele a Ferrara.

l'altro è lo stemma Contrari caricato da un cimiero costituito da una corona di rami nodosi con collo e testa di grifone. A sottolineare l'identità dei due stemmi e cimieri qui rappresentati intervengono i fiori raffigurati negli spazi di risulta della volta: attorno allo stemma estense i fiori presentano, nella corolla, la lettera N per Niccolò, mentre attorno allo stemma Contrari la medesima lettera ma rovesciata, ovvero la U per Uguccone.

Il piano superiore, raggiungibile tramite una scala accessibile dal cortile, presenta anch'esso una ricca successione di stanze e di ambienti. Il corpo sud del primo piano presenta due ambienti coevi a quelli sottostanti. Il primo è oggi chiamato sala degli Stemmi per via della decorazione araldica delle pareti⁵⁸, mentre l'ultima sala è detta dei tronchi d'albero per via della forma delle nervature della crociera⁵⁹. La decorazione originale di quest'ultimo ambiente è oggi molto rovinata, ne rimane traccia solamente lungo il perimetro delle quattro vele del soffitto. Osservando la vela nord si riconosce con facilità ciò che rimane di una successione di stemmi e cimieri, riferibili alle figure di Niccolò e Uguccone, ma ciò che la critica non ha mai notato è la sinopia visibile al centro della medesima vela (fig. 9): al centro una linea verticale taglia a metà la vela, attorno alla quale, in alto, si riconoscono i pochi tratti che dovevano servire al pittore per realizzare poi a fresco la decorazione superficiale. Qui, al di sotto della cresta del cimiero di Niccolò, si intravedono alcuni segni di sinopia che stilizzano il ritratto di una figura frontale, con viso e spalle. Ma non solo: poco più in basso, a sinistra, si riconoscono con facilità i tratti di un viso di un secondo personaggio, anch'esso presentato frontalmente, ma in una posizione ribassata rispetto al primo e alla sua destra. La presenza del cimiero di Niccolò proprio all'apice della volta sembrerebbe suggerire che la figura dipinta in alto, frontale e in atteggiamento di maestà, fosse un ritratto di Niccolò III, con alla sua destra il ritratto del suo fidato alleato e vassallo, Uguccone. Tale sinopia non sembra sia stata mai notata prima e potrebbe aggiungere alla casistica fin qui presentata una singolare ed eccezionale iconografia.

Osservando la ricca decorazione di questo edificio emerge molto chiaramente il tenore politico e autorappresentativo. Qui tutti gli altri ambienti e l'esterno stesso del castello raccontano, in maniera anche eccessivamente ripetitiva, l'appartenenza del castello e l'identità del suo abitante. Tutte le stanze decorate nel periodo di Uguccone presentano due chiavi di lettura: *in*

⁵⁸ Dameri, Ludovisi, Trenti 2008, pp. 40-41; Ludovisi 2013, pp. 140-141.

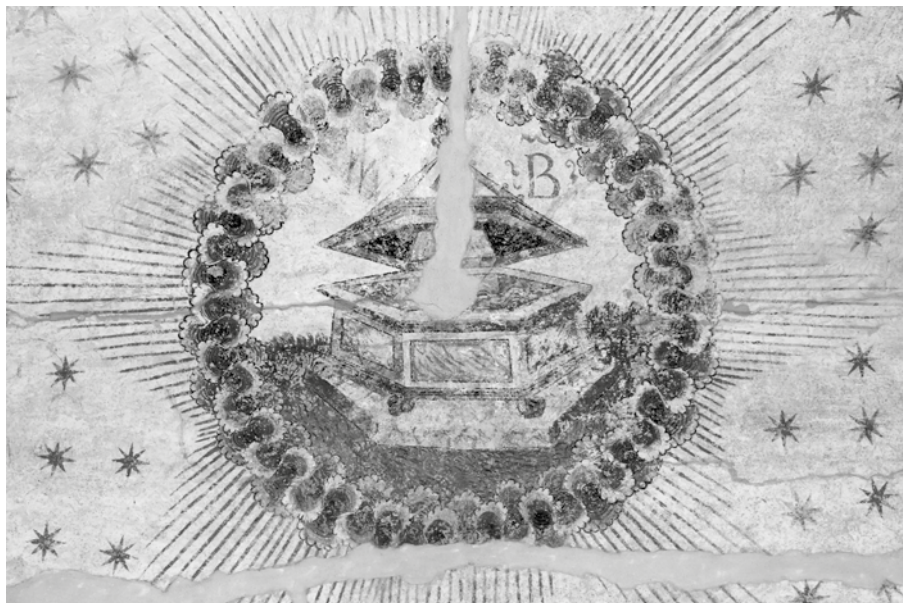
⁵⁹ Dameri, Ludovisi, Trenti 2008, p. 44; Ludovisi 2013, pp. 142-143.



9. Pittore ferrarese, *Nicolò III in maestà con Uguccione Contrari alla sua destra* (sinopia), 1420 circa. Vignola, Rocca, primo piano, sala dei tronchi d'albero o dei cimieri, vela nord.

primis, la ripetizione della sua arma, del cimiero e delle sue imprese personali, come il pardo e la Colomba. Quest'ultima, associata poi anche all'*Agnus Dei*, sottolinea un altro ruolo e tappa del *curriculum vitae* di Contrari, ovvero la nomina a maresciallo generale della lega antviscontea nel 1403 e quella di capitano generale della Santa Romana Chiesa nel 1410, titoli che Uguccione volle più volte sottolineare nelle decorazioni dei suoi ambienti. L'autorappresentazione ed esaltazione del padrone di casa passa però anche attraverso l'esaltazione del suo signore, cui è sottoposto, grazie alla cui fiducia egli poté amministrare il castello stesso. Molto frequentemente quindi le armi e le imprese del Contrari sono associate a quelle del marchese: c'è un confronto diretto e costante in quasi tutti gli ambienti, come si vede anche dalla raffigurazione combinata del pardo e del Worbis nel cortile del castello.

Per rilevare infine un altro caso di esaltazione signorile occorre tornare a Ferrara e osservare con attenzione quanto rimane della decorazione della dimora di un importante cortigiano di Leonello e Borso d'Este, Bartolomeo Pendaglia. La dimora di quest'ultimo era stata costruita dal padre, Gabriele, e sorge a pochi passi da casa Romei. L'edificio è stato recentemente studiato da Maria Teresa Sambin de Norcen e Chiara Guerzi, e presenta tra i vari lacerti,



10. Terzo pittore di casa Pendaglia, *Impresa del Battesimo*, 1450-1452. Ferrara, palazzo Pendaglia (ora Istituto Orio Vergani), piano terra, ingresso, seconda volta.

alcuni dipinti murali poco indagati. Si tratta di due volte poste presso l'attuale ingresso dell'edificio, la cui decorazione è costituita da un parato stellato su fondo bianco, incorniciato da tralici e trecce floreali e vegetali. Gli apici delle due volte sono occupati da due medaglioni, dai bordi curvilinei, che ospitano due diverse divise araldiche affiancate da due lettere. La prima campata, presso l'attuale ingresso dell'edificio, è la più rovinata e presenta traccia di una palma e di uno steccato tra due lettere M e B. La figura che decora la seconda campata è molto meglio leggibile: qui è riconoscibile la divisa del Battesimo, emblema personale di Borso d'Este, anch'essa affiancata da due lettere M e B (fig. 10, tav. XXIII). Il riferimento alla figura di Borso permette quindi di interpretare la palma della prima campata come parte della divisa dell'Unicorno, dove tradizionalmente l'animale è raffigurato come accucciato presso un corso d'acqua e intento ad intingervi il suo corno, all'ombra di una palma⁶⁰.

⁶⁰ Sull'uso delle imprese da parte di Borso d'Este rimando ad un'interessante tesi di dottorato: I. Galvani, *La rappresentazione del potere nell'età di Borso d'Este: imprese e simboli alla corte di Ferrara*, tesi di dottorato in Scienze e Tecnologie per l'Archeologia e i Beni Culturali, Università degli Studi di Ferrara, tutor prof. Ranieri Varese, a.a. 2007/2009.

La presenza di tali imprese nel palazzo di Bartolomeo Pendaglia, cioè in un suo bene allodiale ereditato dal padre, costituisce una interessante novità. Si tratta di un edificio in cui la famiglia estense non ebbe ruoli di alcun tipo: non è una delle tante dimore che Borso fece costruire e decorare negli anni Cinquanta e Sessanta del Quattrocento come dono per i suoi amici e – presunti – amanti. Alla luce di ciò, stupisce quindi trovare le armi personali del signore all'interno della dimora di un privato cittadino, per quanto Bartolomeo stesso abbia ricoperto negli anni Cinquanta il ruolo di fattore generale e abbia servito il suo signore più volte nel corso della sua vita. Un altro interrogativo riguarda le due lettere affiancate alle imprese, M e B. Se la B indica con certezza *Borsius*, la M può indicare solamente *marchio*, cioè marchese. Borso divenne marchese di Ferrara il primo ottobre 1450 e nel marzo del 1452, in occasione del passaggio di Federico III imperatore, questi lo elevò al titolo di Conte. Un lasso temporale che permette con facilità di datare la decorazione tra l'ottobre del 1450 e il marzo del 1452. Forse la presentazione delle armi di Borso fu una mossa scaltra del Pendaglia, data la non semplice successione⁶¹. Oltre alla motivazione, sarebbe anche utile scoprire quali fossero le dinamiche, anche burocratiche, che davano facoltà ad un privato, comunque non un membro della famiglia estense, di usare pubblicamente o privatamente le armi e le divise del signore, specie se personali e non famigliari, come in questo caso.

⁶¹ L'erede designato era Niccolò di Leonello, ma i Savi e il popolo di Ferrara elessero Borso come signore della città. Sulle vicende rimando a: *Diario ferrarese dall'anno 1409 sino al 1502*, a cura di G. Pardi (in *Rerum Italicarum Scriptores*, XXIV, 7), 1933, pp. 33-75; G. B. Pigna, *Historia de' principi di Este*, Federico Rossi, Ferrara 1570, pp. 541-625; L. Ughi, *Dizionario storico degli uomini illustri ferraresi*, I, eredi di Giuseppe Rinaldi, Ferrara 1804, pp. 177-181; A. Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara*, IV, per gli eredi di Giuseppe Rinaldi, Ferrara 1850 (ed. a cura di Camillo Laderchi), pp. 6-83; M. Torboli, *Il duca Borso d'Este e la politica delle immagini nella Ferrara del Quattrocento*, Cartografica, Ferrara 2007.

Valentina Rota

Stemmi e cimieri carraresi nella reggia e nel castello di Padova. Signori come re e antichi imperatori

RIASSUNTO: Il saggio si propone di trattare delle decorazioni pittoriche ad affresco che un tempo ornavano le originarie sedi della corte della signoria Carrarese della Padova del XIV secolo: il palazzo urbano, oggi conosciuto come reggia, e il castello. Attraverso l'analisi e il confronto delle sopravvivenze pittoriche rintracciate in questi due luoghi, diversi per configurazione architettonica, destinazione d'uso e cronologia, si evidenzia un mutamento del modello di riferimento politico e culturale cui il principe carrarese committente vuole venga associata la propria immagine: da quella di un re medievale a quella di un antico imperatore romano.

ABSTRACT: The essay aims to examine the fresco decorations that once adorned the original seats of the Carrara Lordship court in 14th-century Padua: the urban palace – now known as the “Reggia Carrarese” – and the castle. These two places differ in architectural layout, intended function, and chronology. By analyzing and comparing the relative surviving frescoes the study highlights a shift in the political and cultural reference model associated with the image of the Carrara patron. The transformation depicted differs from that of a medieval king to that of an ancient Roman emperor.

Nella Padova del XIV secolo i luoghi più rappresentativi della corte dei signori da Carrara erano due: il palazzo, oggi conosciuto come “Reggia Carrarese” sulla scorta della definizione che ne diede Andrea Gloria nel XIX secolo¹, e il castello. Tra le sopravvivenze di questi due complessi possiamo ad oggi rintracciare alcuni lacerti di decorazioni ad affresco che in origine dovevano impreziosire gli ambienti di corte ricoprendone interamente le pareti. I protagonisti indiscussi di queste decorazioni sono i simboli dei signori Carraresi, le

¹ P. P. Vergerius, *De Principibus Carrariensibus et gestis eorum*, «Atti e memorie della R. Accademia di Scienze Lettere e Arti in Padova», XLI, 1924-25, pp. 327-459: 431; A. Gloria, *Documenti inediti intorno al Petrarca con alcuni cenni della casa di lui in Arquà e della reggia dei da Carrara in Padova*, Minerva, Padova 1878, p. 12.

loro iniziali, i loro cimieri e l'insegna parlante del carro rosso. Questi vengono rappresentati in molteplici varianti, di grandi dimensioni a ricoprire intere volte, o utilizzati come raffinati elementi decorativi inseriti in articolate partiture geometriche o tra le trame di morbidi tessuti dipinti. Le frammentarie e in alcuni casi poco leggibili testimonianze pittoriche furono oggetto degli studi di Cesira Gasparotto, in particolare riguardo agli affreschi della reggia, e più recentemente di Zuleika Murat². Gli affreschi del castello, scoperti e pubblicati per la prima volta a cura della Soprintendenza per i Beni storico artistici diretta da Anna Maria Spiazzi, sono stati oggetto di un recente progetto di ricerca dell'Università di Padova curato da Giovanna Valenzano; le ricerche hanno portato alla pubblicazione dedicata interamente al castello carrarese³.

Ad oggi possiamo avere un'idea molto parziale dei cicli decorativi che un tempo si dispiegavano nei complessi della reggia e del castello, entrambi pesantemente modificati nel corso del tempo. Già dal 1405 con la fine della signoria ad opera dei veneziani, molti ambienti del palazzo furono convertiti a nuove destinazioni d'uso da parte delle magistrature della Serenissima e i simboli e le immagini della dinastia sconfitta vennero debitamente celati o cancellati. Dell'antica reggia oggi si conserva solo parte dell'originario palazzo di ponente, oggi sede dell'Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti di Padova, caratterizzato dal pregevole loggiato a due piani su cui si affacciano alcuni ambienti tra cui la cappella di palazzo decorata dal ciclo di affreschi di Guariento di Arpo. Altro ambiente dell'antico complesso palaziale conservatosi nella sua struttura ma modificato nell'aspetto decorativo è la grande sala di rappresentanza che Francesco il Vecchio aveva voluto dedicare agli uomini Illustri, ispirandosi all'opera del *De viris Illustribus* che Petrarca stava componendo. Oggi è conosciuta come sala dei Giganti e del trecentesco ciclo

² C. Gasparotto, *La reggia dei da Carrara: il palazzo di Ubertino e le nuove stanze dell'Accademia Patavina*, «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti», LXXIX, 1966-1967, I, pp. 71-116; Ead., *Gli ultimi affreschi venuti in luce nella Reggia dei da Carrara e una documentazione inedita sulla camera di Camillo*, ivi, LXXXI, 1968-1969, pp. 237-261; Z. Murat, «Domus imperatoria, et imperatore digna»: La reggia carrarese nel contesto europeo, in *Medioevo veneto, Medioevo europeo: identità e alterità*, atti del convegno (Padova, Università di Padova, 1° marzo 2012) a cura di Z. Murat, S. Zonno, Padova University Press, Padova 2014, pp. 137-151.

³ A. M. Spiazzi, *Per la pittura del Trecento a Padova: recuperi e restauri nel castello Carrarese*, «Padova e il suo territorio», VII, giugno-luglio 1992, 38, pp. 11-14; *Il castello carrarese. Per la storia delle decorazioni d'interni a Padova nella seconda metà del Trecento*, in *Dipinti e sculture del Trecento e Quattrocento restaurati in Veneto*, atti della giornata di studio (Padova, abbazia di Santa Giustina, 9 maggio 2003) a cura di A. M. Spiazzi, F. Magani, Canova, Treviso 2005, pp. 9-20; *Un castello per la signoria carrarese, un castello per la città*, a cura di G. Valenzano, Padova University Press, Padova 2019, con saggi di Valentina Baradel, Valentina Rota, Luca Maioli e Monica Pregnolato.

pittorico di ritratti dei più celebri uomini dell'antichità rimane solo l'immagine del poeta Francesco Petrarca, mentre le altre figure sono frutto del rifacimento eseguito alla metà del Cinquecento quando l'edificio divenne sede del Capitano, l'autorità militare della Repubblica di Venezia⁴.

Il castello subì anch'esso un destino di trasformazione e in parte di abbandono. Dalla fine della signoria, nel corso dei secoli, i suoi spazi furono riutilizzati per le funzioni più disparate, come sede ufficiale delle milizie venete, deposito di armi e munizioni, magazzino per il grano, alloggio e addestramento dell'esercito, per citarne solo alcune. Nel XVIII secolo la struttura fu divisa in due parti che andarono incontro a destini differenti: la parte occidentale divenne sede dell'Osservatorio Astronomico, contraddistinta dalla grande torre, da questo momento più conosciuta come la Specola⁵; la seconda porzione del complesso, che invece si sviluppa verso est, venne lasciata al degrado, fino a quando nel 1807 il governo napoleonico decise di utilizzare questi ambienti e il grande cortile centrale come casa di forza⁶. Per adattare la struttura alla nuova destinazione di carcere, che per alcune aree fu mantenuta fino al 1992, le trasformazioni furono molto pesanti. A partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso iniziarono lavori di restauro e messa in sicurezza delle strutture ed è proprio in questa occasione che vennero alla luce i primi frammenti di decorazioni pittoriche⁷.

Anche se ad oggi appaiono quindi molto alterate, possiamo comunque dedurre che nelle loro forme originarie la reggia e il castello presentavano una configurazione molto particolare e ambigua per cui la funzione residenziale o difensivo-militare di questi complessi non appariva nettamente distinta, bensì compresente. La reggia si presentava infatti come un complesso e raffinato sistema palaziale, ma allo stesso tempo assumeva l'aspetto di una vera e propria cittadella fortificata per le alte mura che la cingevano. Il castello, fortificazione urbana a tutti gli effetti, presentava anche caratteri di pregevole dimora proprio per le raffinate decorazioni presenti in diverse zone del complesso. A contraddistinguere questi luoghi sono evidentemente le esigenze di difesa e protezione, indici del turbolento contesto storico vissuto dai da Carrara, in cui la signoria è minacciata da attacchi provenienti dall'esterno e

⁴ M. M. Donato, *Gli eroi romani tra storia ed "exemplum". I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, Einaudi, Torino 1985, II, pp. 103-108.

⁵ E. Bressan, *Il castello di Padova: storia e vicende del castello di Padova dalle origini ai giorni nostri*, Canova, Treviso 1986, p. 70.

⁶ A. Verdi, *Il castello carrarese*, in *I luoghi dei Carraresi: le tappe dell'espansione nel Veneto nel XIV secolo*, a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais, Canova, Treviso 2006, p. 113.

⁷ Bressan 1986, pp. 37-40; Spiazzi 1992, p. 11; Ead. 2005, p. 10.

dall'interno, dalla città e anche dalla stessa famiglia, come testimoniano la serie di assassini e congiure che punteggiano la storia dei Carraresi. Si comprende così il perché di un palazzo urbano cinto da mura e collegato al castello da un particolarissimo passaggio sopraelevato chiamato "traghetto"⁸, una sorta di viadotto che garantiva una fuga rapida per trovare rifugio tramite le mura cittadine fino al castello, l'impenetrabile fortezza che proprio tra il 1374 e il 1378 Francesco il Vecchio sente l'esigenza di ristrutturare⁹. In questo contesto di insicurezza e di esigenza di affermazione politica, le grandi imprese di costruzione, ampliamento e decorazione della reggia e del castello assumono anche funzione di propaganda e autocelebrazione da parte del signore. Le immagini delle insegne carraresi dipinte negli spazi di corte si presentavano come efficace strumento di cui i signori si servirono per affermare il proprio potere, dare un'immagine di sé come principi giusti, potenti, e legittimi: il consenso era fondamentale¹⁰.

Trattare delle decorazioni superstiti in questi due luoghi, realizzati in momenti cronologicamente diversi, offre l'occasione di osservare l'evoluzione di questa propaganda per immagini in relazione al particolare momento storico vissuto dalla signoria: nella reggia, le prime decorazioni afferiscono alla signoria di Ubertino (1338-1345), momento di nascita della signoria, in cui il primo signore presenta la sua immagine alla città. Il castello, invece, viene decorato in un momento successivo, a partire dal 1374-1378, per volere di Francesco il Vecchio e proseguendo col Novello, momento in cui la signoria si è già affermata da tempo. Questo sviluppo della signoria trova riflesso anche nell'evoluzione delle decorazioni che si trovano negli ambienti rappresentativi della corte. Come la struttura sociopolitica cambia e si evolve, così anche le decorazioni diventano sempre più complesse, affrontando tematiche e significati sempre più colti e raffinati. Questi si potevano vedere rappresentati nelle magnifiche stanze della reggia affrescate con temi ispirati dall'antico, come la sala Tebana, di Lucrezia, di Camillo, di Nerone, di Ercole e degli Uomini illu-

⁸ G. Rusconi, *Il "traghetto" della Reggia carrarese*, «Atti e Memorie della Regia Accademia di Scienze Lettere ed Arti», XLV, 1929, pp. 5-36; S. Tuzzato, *Il castello di Padova. Archeologia e storia*, in *Castelli del Veneto tra archeologia e fonti scritte*, atti del convegno (Vittorio Veneto-Ceneda, settembre 2003) a cura di G. P. Brogiolo, E. Possenti, SAP, Mantova 2005, pp. 75-92: 78; S. Bortolami, *Il Castello "carrarese" di Padova tra esigenze di difesa e rappresentazione simbolica del potere (secoli X-XV)*, in *Padova carrarese*, atti del convegno (Padova, Reggia dei Carraresi, 11-12 dicembre 2003) a cura di O. Longo, Il Poligrafo, Padova 2005, p. 121.

⁹ Verdi 2006, p. 65.

¹⁰ M. M. Donato, *I signori, le immagini e la città. Per lo studio dell'"immagine monumentale" dei signori di Verona e di Padova*, in *Il Veneto nel medioevo. Le signorie trecentesche*, a cura di A. Castagnetti, G. M. Varanini, Banca Popolare di Verona, Verona 1995, pp. 379-454.

stri, fino ad arrivare alla celebrazione di eventi contemporanei come la vittoria delle Brentelle, testi pittorici purtroppo oggi perduti e testimoniati solo dalle fonti¹¹. In questa evoluzione iconografica e stilistica che si nota nelle pitture scelte per affrescare gli ambienti di corte nel corso delle varie campagne decorative, si può anche leggere un diverso modello di riferimento culturale e politico che nel tempo viene assunto dai Carraresi¹²: da un modello di regalità più medievale, proprio del tempo di Ubertino, si volgerà sempre di più ad un recupero filologico e consapevole dell'antichità classica, imputabile all'influente presenza di Francesco Petrarca presso la corte padovana.

La reggia carrarese

La storia della reggia inizia con Ubertino, che si interessò al sito a partire dal 1338; la posizione del complesso fu selezionata attentamente dal nuovo signore (e dall'invasore veronese Cangrande della Scala prima di lui) collocandosi nel cuore della città, al centro dei preesistenti nuclei del potere cittadino ed ecclesiastico, tra l'area delle piazze collegate al palazzo della Ragione, e il centro episcopale del Vescovado e del Duomo. Ubertino iniziò fin dall'inizio a traslare alcuni uffici cittadini presso la sua residenza adibendola così a curia e concentrando in un unico luogo diversi aspetti della vita civile. La residenza del signore veniva in questo modo promossa al rango di palazzo pubblico. L'abbellimento e la comunicazione di questo complesso con il resto della città facevano parte della politica di "primo fra i cittadini" del Carrarese¹³. La reggia (chiamata «curia» nei documenti coevi) si presentava quindi funzionale a tutte le attività di un principe-magistrato che intendesse farsi garante della vita cittadina. Questo luogo però non doveva essere solo pratico, ma anche «superiore in maestà, fasto e bellezza d'arte sia ai superbi palazzi del Comune sia a ogni altra domus di magnati della città»¹⁴. Doveva quindi essere anche

¹¹ Z. Murat, *Padova e Aquileia. Per un riesame dei cicli dipinti nella reggia carrarese all'epoca di Francesco Novello*, in *Un castello per la signoria carrarese* 2019, pp. 81-91; F. Flores D'Arcais, *La decorazione della Reggia*, in *I luoghi dei Carraresi* 2006, pp. 99-104.

¹² D. Canzian, F. Bianchi, *I Carraresi fra modelli principeschi, identità cittadina e immagini del potere*, in *Signorie italiane e modelli monarchici (secoli XIII-XIV)*, a cura di P. Grillo, Viella, Roma 2013, pp. 279-312.

¹³ S. Carini, *L'evoluzione del complesso della reggia Carrarese: archeologia, fonti storiche ed indagini non invasive a confronto*, tesi di laurea magistrale in scienze archeologiche, rel. G. P. Brogiolo, R. Deiana, Università degli Studi di Padova, a.a. 2013-2014, p. 34.

¹⁴ Gasparotto 1968, p. 76; Gloria 1878, pp. 35-38.

bellissimo, dotato di tutto il necessario per la vita di una corte splendida e numerosa come quella dei Carraresi: una vera e propria reggia. Questo è il termine che viene utilizzato proprio a fine Trecento da Pier Paolo Vergerio quando scrive che Ubertino aveva costruito il suo palazzo «ubi Canis grandis habere primus regiam coeperat»¹⁵. Questo modo di identificare il complesso sistema palaziale carrarese è indicativo del fatto che fosse quindi percepibile la connessione con un modello di regalità per cui la residenza stessa del signore assumeva non solo le funzioni ma anche l'aspetto di splendida e lussuosa abitazione di un sovrano. Come nelle più prestigiose corti europee medievali, nella reggia carrarese trovavano posto oltre ai lussuosi spazi abitativi riservati al signore, ai suoi familiari e agli ospiti illustri, anche saloni di rappresentanza, la curia amministrativa, giudiziaria e militare, gli alloggi dei corpi di guardia, ampie stalle e scuderie, grandi cucine, capaci cortili di adunanza e di parata e dilettevoli giardini.

A testimoniare la bellezza delle sale affrescate dell'antico palazzo sono oggi i frammentari ma pregevoli brani di affreschi custoditi in alcuni ambienti oggi adibiti a biblioteca, magazzini e uffici dell'Accademia Galileiana di Padova. Proprio ad alcune di queste stanze può essere riferito un episodio narrato nella *Cronaca carrarese* dei Gatari: nel 1338 alcuni gentiluomini veneziani nemici del signore di Padova vennero portati come prigionieri nella corte carrarese e dopo una notte passata al buio, sbendati all'apparire del giorno, rimasero atterriti trovandosi nella «camera di messer Ubertino fatta tuta a chari» capendo quindi di essere nella stanza del nemico, tutta dipinta a carri rossi, l'insegna parlante della signoria padovana¹⁶. Questo fatto esemplifica quale fosse il significato e l'impatto voluto dalle decorazioni di questo ambiente del palazzo: le immagini chiarivano in modo limpido chi fosse il padrone di casa, il signore dominante, messaggio rivolto sia a visitatori esterni, che fossero ospiti illustri o prigionieri, come ai componenti della stessa corte, ribadendo efficacemente a chi rivolgere la propria lealtà. Al piano terra

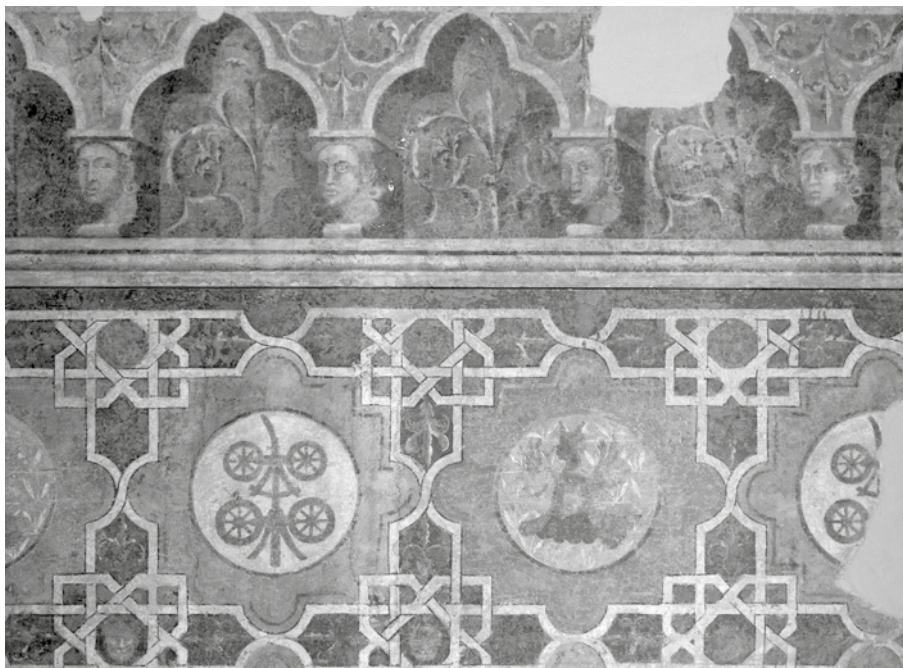
¹⁵ Vergerius 1924-25, p. 327-459: 431.

¹⁶ «Avenne, che per la sua grande altereza nacque tra lui [Ubertino da Carrara] e la signoria di Venesia odio e mala volontà: per la qual cosa fu nei consigli di Venesia presa parte di farli guerra. [...] E un giorno, preso partito di ciesare questo odio, per suo' secretti provisionadi de notte fati pigliare in Venesia ne i suo' proprii letti alcuni gentilomini e abindati mesegli ne le barche senza strepido per la paura, portatogli e conduttoli perfino in Padoa, e mesegli in corte nele camere oscure per la notte, e isbindategli e per li condutieri lasati li domentre ch'apareva il giorno; e, aparendo l'alba, i predeti gentilomeni, ritrovandosi nela camara de misser Ubertino fatta tuta a chari, pensa, lettore, che animo dovea eser loro, vedendosi nele forze del suo nimico!»: G. e B. Gatari, *Cronaca Carrarese*, a cura di A. Medin, G. Tolomei (in *Rerum Italicarum Scriptores*, XVII, 1), Lapi, Città di Castello, 1909-1931, pp. 23-24; Donato 1995, p. 409; Murat 2014, p. 142.

dell'Accademia Galileiana possiamo oggi vedere i resti di due ambienti che si legano all'episodio descritto dai Gatari. Nella sala nota come Anticamera dei cimieri, oggi sala di lettura della biblioteca dell'Accademia Galileiana, si conservano due porzioni di affreschi, staccati e ricollocati sulle pareti ad un'altezza inferiore rispetto alla posizione originaria (fig. 1, tav. XXV). L'ambiente ha infatti subito forti trasformazioni per cui la quota di calpestio è stata rialzata di circa un metro e la sala risulta oggi divisa in due da una parete. La decorazione che in origine doveva rivestire interamente le pareti di questo grande salone, per le sue dimensioni forse proprio un salone di rappresentanza, è costituita nella parte alta da un cornicione a polilobi sostenuto da una serie di mensole a protome umana, in forte aggetto e di spiccato senso plastico; i volti sono tutti caratterizzati in modo differente l'uno dall'altro e i loro sguardi sono orientati verso la stessa direzione¹⁷. Al di sotto la parete è dipinta con una decorazione che imita un prezioso arazzo o un intarsio marmoreo per la precisione geometrica che la caratterizza; un corso bianco disegna eleganti geometrie definendo le forme di grandi polilobi entro cui si inseriscono i veri protagonisti della decorazione: il cimiero di Ubertino dalla testa di moro e l'insegna parlante del carro rosso. Tra questi prendono posto testine di leone, simili ad applicazioni metalliche come battenti in bronzo, che con i loro sguardi minacciosi e aggressivi sembrano messi lì a guardia e difesa del loro padrone. Per sapere come continuasse la decorazione nella parte più bassa della parete, ci si può riferire ad altri due frammenti di affresco, oggi molto rovinati, che si conservano negli spazi retrostanti la sala di lettura della biblioteca, ambienti oggi adibiti a magazzini (fig. 2); da questi lacerti deduciamo che nella parte più bassa, ai motivi araldici del cimiero e del carro, si sostituivano ruote raggiate o girandole. La ruota è un elemento decorativo semplice, facilmente rintracciabile in diversi contesti, ma per i carraresi assume un valore in più, legato al simbolo del carro, e recante la distintiva bicromia bianco-rossa. Indicativa è quindi la scansione gerarchica che si vede nella decorazione della parete che abbiamo ricomposto con la fascia inferiore: possiamo infatti dire che i simboli del signore occupano solo la parte più alta della parete, la parte più visibile e fuori portata da eventuali danni, sfregi, o più probabilmente per non essere coperta dalla presenza di un eventuale mobilio.

Anche nell'ambiente adiacente chiamato "camera dei Carri", oggi adibi-

¹⁷ Nei volti di queste mensole Gasparotto ha riconosciuto la mano di Guariento di Arpo, mentre Murat ha proposto l'anonimo maestro attivo negli anni Quaranta del Trecento nella chiesa di San Nicolò a Piove di Sacco; Gasparotto 1966-1967, p. 116; Murat 2014, p. 141.



1. Pittore padovano, *Stemmi e cimieri carraresi*, metà Trecento. Padova, Accademia Galileiana, biblioteca, anticamera dei cimieri.



2. Pittore padovano, *Motivo a girandola*, metà Trecento. Padova, Accademia Galileiana, magazzino della biblioteca.

to a ufficio del bibliotecario, la decorazione ripresenta le stesse figure araldiche, protagoniste questa volta di un morbido arazzo dipinto (fig. 3). La parte sommitale della parete è illusionisticamente descritta con un sistema di modiglioni aggettanti in prospettiva che lasciano intravedere l'interno della mensola segnato in alto dal motivo a cassettoni di scorcio, di chiara tradizione giottesca. La parete appare come ricoperta da un arazzo dalle calde tonalità del rosso-ocra, in cui l'elemento vegetale di un rametto fogliato percorre la superficie intrecciandosi e così descrivendo i settori in cui si inseriscono alternativamente tondi con il cimiero a testa di moro e il carro rosso entro lo scudo bianco. Anche in questo caso possiamo vedere la parte più bassa della decorazione solo nell'ambiente retrostante, verso sud, oggi deposito della biblioteca. Anche qui il motivo variava, e all'alternanza di cimieri e carri, da metà parete in giù si sostituivano altre due tipologie diverse di ruote e girandole. Al primo piano, proprio sopra alla sala dei carri, si trova un'altra stanza che in origine presentava avvolgenti pitture ad arazzo purtroppo oggi completamente perdute e testimoniate solo da vecchie fotografie. Grazie a questa documentazione sappiamo che anche questo ambiente era completamente rivestito dalle immagini dei carri rossi alternati ad un motivo a croce gigliata, forse riferimento al simbolo della città di Padova. Ad oggi si conserva solo la parte sommitale della decorazione, in cui appare descritta un'altra versione di cornicione a mensole prospettiche, col soffitto a cassettoni di scorcio e sul fondo un finto rilievo a racemi; una fascia a stelle poligonali di cui è imitato l'oggetto si collegava al perduto motivo ad arazzo sottostante.

Di questi elementi decorativi scultorei come le mensole, i modiglioni, i motivi a cassettoni, è evidente la matrice giottesca derivante dall'esperienza assiate del maestro e del suo contatto con le maestranze romane, fonti principali per la ripresa di motivi classici, in particolare scultorei, rappresentati in audaci scorci prospettici, come evidenziato dagli studi di Francesca Flores d'Arcais¹⁸. Proprio questi particolari elementi, che per Giotto assumevano ruoli marginali di raccordo o incorniciatura degli episodi figurativi, vengono ripresi in queste decorazioni degli ambienti di corte, raggiungendo dimensioni e qualità esecutiva sempre più importanti, descritti attentamente nei loro effetti prospettici, evoluti e arricchiti di particolari.

¹⁸ F. Flores d'Arcais, *La "memoria dell'antico", Assisi, Giotto*, «Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti», CXXX, 2017/2018, pp. 83-105. Vedi anche: Ead., *Elementi decorativi di ispirazione classica nelle architetture dipinte della cappella degli Scrovegni*, in *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, a cura di D. Lenzi, Editrice compositore, Bologna 2004, pp. 25-28.



3. Pittore padovano, *Cimieri e imprese carraresi*, metà Trecento. Padova, Accademia Galileiana, ufficio del bibliotecario, camera dei Carri.

Al primo piano del loggiato si trova un altro frammento di decorazione pittorica purtroppo molto parziale e poco leggibile ma interessante perché ascrivibile sicuramente alla prima fase costruttiva e decorativa della reggia. Il lacerto si trova infatti sulla porzione di muro che un tempo costituiva la parete esterna che delimitava il loggiato verso ovest. In una fase successiva, per ricavare l'ambiente da adibire a cappella di palazzo, fu chiuso proprio questo tratto del loggiato e nella muratura è rimasto inglobato un frammento pittorico che testimonia come tutta la superficie della parete esterna fosse in origine interamente decorata con motivi geometrici, come intarsi marmorei in cui si inserivano elementi simili a rosoni.

L'uso di decorare le pareti dei loggiati esterni è ben rappresentato dalle accurate ambientazioni cittadine raffigurate negli affreschi dell'oratorio di San Giorgio di Altichiero, in cui si possono vedere i ricchi loggiati con le pareti dipinte a motivi geometrici.

Anche al piano terra della reggia la parete esterna del loggiato era decorata e queste pitture si conservano oggi in un ambiente oggi piano di mezzanino, un tempo detto *Officium laborierum sub ecclesiola* perché si trova proprio sotto alla cappella di corte (fig. 4, tav. XXIV). Frammentari motivi a modanature architettoniche, cornicioni, arcate e rosoni si vedono ancora oggi sulla parete esterna del loggiato. La decorazione è infatti costituita nella parte alta di una finta architettura dipinta ad arcate tra cui si inseriscono illusionistici rosoni. All'interno di ogni arcata, entro un ovale modanato, si trovano rappresentati



4. Pittore padovano, *Imprese e cimieri carraresi*, metà Trecento. Padova, Accademia Galileiana, piano mezzanino, particolare delle pareti decorate (già loggia esterna).

i cimieri carraresi: è stato ipotizzato che questi costituissero una sorta di galleria di famiglia, in cui ogni arcata ospitasse il cimiero di un diverso principe carrarese. Ad oggi possiamo vedere solo i resti del cimiero con la testa di moro di Ubertino. Lo stemma del principe si trovava quindi ben rappresentato e visibile già dall'esterno del palazzo. Sull'intera parete si trovava svolto un prezioso motivo ad arazzo dipinto, su cui spiccavano teste di draghi o vipere dalle fauci aperte che, a coppie, reggono sulla testa grandi corone. Mentre le figure delle vipere rimandano probabilmente ad un motivo utilizzato e presente nell'araldica carrarese, per esempio nel cimiero di Giacomo II e Giacomino da Carrara, le grandi corone rappresentavano un chiaro riferimento al potere signorile di cui i signori di Padova si sentivano legittimamente investiti. In questo modo si voleva forse anche ribadire e rendere evidente il legame che la signoria aveva con l'Impero, un legame non solo simbolico ma anche politico data la nomina dei da Carrara a vicari imperiali. Anche lo stesso colore rosso, dominante in queste pitture, rimandava alla regalità, al caratteristico colore della porpora dei re.

Il castello di Padova

Anche il castello, in modo ancora più chiaro e appariscente, presentava sulle pareti esterne i colori e i simboli della signoria e della città stessa: come testimoniato dall'affresco realizzato nella cappella Belludi da Giusto de' Menabuoi al Santo e confermato da tracce pittoriche rinvenute, la struttura esterna era dipinta a scacchi bianchi e rossi. Alla luce dei resti di pitture individuati in diverse zone del castello possiamo anche dedurre che probabilmente tutte le merlature sommitali erano dipinte alternativamente con il carro rosso e lo stemma della città di Padova della croce rossa in campo bianco. In un ambiente al secondo piano dell'ala est si trovano proprio le tracce delle merlature decorate. Per un intervento iscrivibile sempre al periodo carrarese, questo spazio fu modificato e chiuso da un tetto, la parete merlata fu tamponata, e il tessuto decorativo delle merlature fu riconnesso in un nuovo schema a riquadri, in cui i motivi della croce di Padova e del carro rosso si trovano accostati.

Questa compresenza e vicinanza dello stemma signorile e di quello cittadino evidenzia il forte legame che i Carraresi hanno stabilito nei confronti della città, legame che i signori volevano che fosse esibito chiaramente.

Il senso di appartenenza e identificazione della signoria con la città di Padova diventò infatti sempre più indissolubile, esemplificato per esempio nella volontà di collocare le sepolture dei Carraresi nella chiesa di Sant'Agostino avvicinandosi ed entrando nella città, e ancora di più con la scelta di Fina e del marito Francesco I di allestire il proprio mausoleo nel battistero cittadino, entrando quindi in uno dei luoghi più sacri e importanti per la città¹⁹. In questo modo il signore associava i suoi simboli alle immagini e ai luoghi più identitari e rappresentativi di Padova, rendendo inscindibile questo legame: come la città apparteneva al signore, il signore apparteneva alla città. Questo sentimento di identificazione con Padova era dovuto anche alla particolare natura della signoria carrarese, nata dall'accordo fatto tra il popolo e Iacopo I da Carrara, poi rinnovato dai successori²⁰. Si capisce quindi la volontà dei Carraresi di voler evidenziare questo rapporto per mantenere vivo il consenso popolare, e questo legame di appartenenza viene dimostrato chiaramente anche attraverso l'accostamento dei simboli della signoria e della città che appaiono affiancati sulle merlature del castello.

¹⁹ S. Collodo, *I Carraresi a Padova: signoria e storia della civiltà cittadina*, in *Padova carrarese* 2005, pp. 46-47.

²⁰ *Ivi*, pp. 21-25.

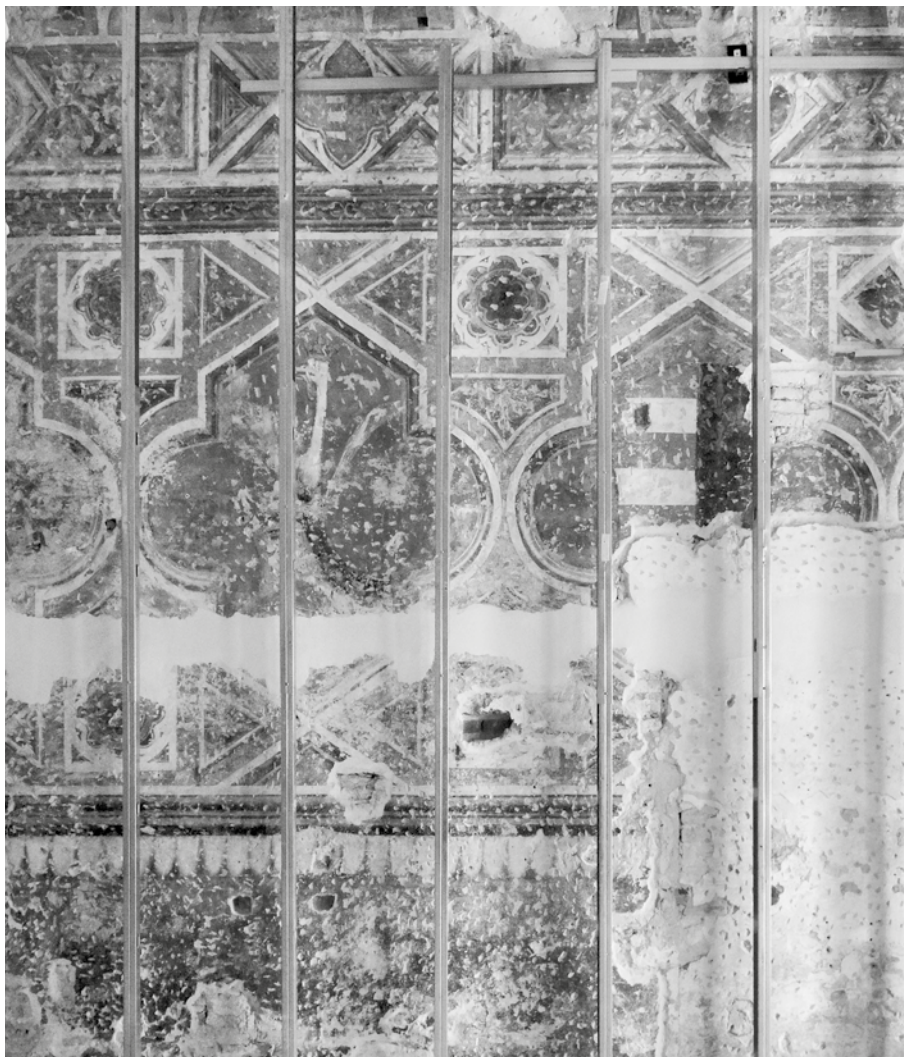
Anche nella stessa risistemazione della fortezza urbana voluta da Francesco il Vecchio, si legge una certa cautela da parte del signore volta a non voler apparire come una presenza oppressiva nei confronti del popolo e per creare una netta cesura con la scomoda eredità di Ezzelino da Romano, il tiranno che aveva utilizzato proprio le antiche strutture del castello come strumento di oppressione e di terribili violenze nei confronti dei cittadini. Il signore quindi promuove la costruzione del castello come opera pubblica, con funzione di difesa e di rifugio per sé e per il popolo, e non come mero strumento militare di oppressione e controllo. La fonte dei Gatari riporta come la rifondazione del castello venne celebrata pubblicamente con una messa solenne, presentata come opera fatta dal signore per i cittadini e protetta dal volere divino dei santi patroni della città²¹. Anche nell'aspetto che il complesso assume, dove per esempio trovano posto cortili, giardini e ambienti decorati da raffinate pitture, la fortezza sembra prendere la connotazione di un palazzo signorile più che di un presidio militare.

All'interno del castello, in molti ambienti si trovano conservate tracce di affreschi più o meno estesi e leggibili, che testimoniano come in origine molte sale del complesso avessero le pareti dipinte con decorazioni di grande raffinatezza e varietà, diversificati per ogni stanza: di tipo geometrico, a finto intarsio marmoreo, a velario o a imitazione di morbidi arazzi. Come all'interno della reggia, anche tra queste pitture i motivi predominanti, quasi onnipresenti, sono i simboli dei signori carraresi: carri, cimieri e monogrammi dei principi. Solamente un ambiente fa eccezione: in una stanza al primo piano dell'ala nord sono dipinte le monumentali insegne del potente alleato straniero di Francesco il Vecchio, Luigi il Grande re d'Ungheria²².

Sulle pareti le cui pitture sembrano creare un reticolo di corsi marmorei, tra rosoni e motivi a traforo, si trovano rappresentati entro grandi polilobi le insegne di Luigi il Grande, con lo scudo partito del ramo ungherese della dinastia degli Angioini, alternati al cimiero di Luigi il Grande, caratterizzato dalla testa di struzzo coronata che regge nel becco un ferro di cavallo (fig. 5). A questo si affiancano le lettere R ed U, a significare le iniziali di *Rex Ungarum*, re d'Ungheria. Che questa magnifica stanza fosse stata alle-

²¹ Gatari 1909-1931, p. 138.

²² Canzian, Bianchi 2013, pp. 286-295; V. Baradel, *A fianco di Luigi il Grande d'Ungheria: la celebrazione del potere e delle alleanze politiche nel castello carrarese*, in *Un castello per la signoria carrarese* 2019, pp. 63-80; *Luigi il Grande Rex Hungariae: guerre, arti e mobilità tra Padova, Buda e l'Europa al tempo dei Carraresi*, atti del convegno (Padova, Università di Padova, 22-24 settembre 2021) a cura di G. Baldisin Molli, *et alii*, Viella, Roma 2022.



5. Bottega di Giusto de' Menabuoi, *Stemmi e imprese di Luigi d'Ungheria* (particolare), ante 1382. Padova, castello carrarese, ala settentrionale, piano primo, sala di Luigi d'Ungheria.

stata per ospitare effettivamente la figura del sovrano o dei suoi ambasciatori non è dimostrabile, ma lo scopo che questo tipo di decorazioni potevano assumere si può identificare nella volontà da parte del carrarese di rendere evidente a possibili ospiti illustri il rapporto di alleanza politica, quindi gli aiuti economici e militari di cui avrebbe potuto contare in caso di necessità.



6. Pittore padovano, *Cimieri di Francesco da Carrara*, ultimo quarto del Trecento. Padova, castello carrarese, ala orientale, piano terra, loggia, parete settentrionale.

Dedicare un'intera stanza alla figura di Luigi d'Ungheria costituiva anche probabilmente un gesto di omaggio alla figura di questo importante alleato che da sempre aveva sostenuto la signoria e il cui effettivo supporto militare si era rivelato fondamentale per contrastare i frequenti attacchi di Venezia che minacciavano la città di Padova.

Tutte le altre immagini araldiche presenti nel castello appartengono alla signoria padovana. In quella che oggi viene identificata come anticamera della camera dei Pappagalli, al primo piano dell'ala ovest, si trovano lacerti di pitture in cui entro una sorta di ghirlande di foglie e fiori trova posto il monogramma F di Francesco da Carrara (ugualmente rappresentativo di Francesco il Vecchio come del figlio Novello). Questi monogrammi sono declinati in modo molto decorativo caratterizzati da un andamento vegetale e fogliaceo, utilizzati spesso solitamente affiancati al cimiero del Carrarese anche in diversi esempi di pagine miniate, sorta di firma del principe.

In molte combinazioni e varianti diverse al castello ritroviamo anche il cimiero con la testa di moro, originariamente simbolo di Ubertino, assunto

poi intenzionalmente come cimiero personale anche da Francesco il Vecchio e poi anche dal Novello²³. Questa scelta evidenzia la volontà di sottolineare l'ereditarietà, la discendenza dall'illustre antenato, liberatore della città di Padova dall'invasore scaligero; interessante è sottolineare che nella dinastia carrarese, che fu molto travagliata e discontinua, si ebbe una discendenza diretta tra padre e figlio per la prima volta proprio con Francesco il Vecchio e il Novello.

Cimieri di diversi formati si trovano rappresentati negli spazi di quello che in origine doveva essere un raffinato loggiato che si apriva sul lato orientale del cortile maggiore: era l'ambiente adiacente all'ingresso aperto verso la città, probabilmente uno dei primi spazi in cui venivano accolti gli ospiti. Era uno spazio porticato, con grandi archi che si aprivano verso il cortile maggiore e al suo interno appariva riccamente decorato. I pilastri erano tutti dipinti a lastre di marmi dalle vivaci policromie: alla ricchezza del materiale si sostituiva la qualità di una pittura che riusciva ad ingannare l'occhio. Sulle pareti si svolgeva un motivo a morbidi intrecci tra cui si inserivano i grandi cimieri a testa di moro e i carri rossi (fig. 6). Queste raffinate decorazioni dovevano stupire l'osservatore che si accingeva ad entrare, potendo fin da subito vedere la raffinatezza che contraddistingueva la corte carrarese, e le insegne araldiche chiarivano in modo limpido chi ne fossero i promotori.

Al piano terra dell'ala nord del castello si trovano i lacerti pittorici meno conservati, ma anche tra questi si possono rintracciare gli elementi araldici di carri e cimieri, per esempio inseriti in eleganti cornici soprattutto sui fregi sommitali. Quelli presenti nella sala detta degli ottagoni testimoniano la grande raffinatezza di queste pitture, costituite da complessi intrecci geometrici di modanature marmoree in cui si inseriscono piccoli rosoni, elementi cosmateschi, a traforo o a tabelle con finti racemi derivati dai sarcofagi antichi.

In una delle sale più nobili chiamata sala del velario con roseto, ancora una volta spiccano le immagini dell'araldica carrarese: un grande carro rosso insiste sull'intera volta a botte affiancato dalle iniziali F (fig. 7); sulle lunette laterali dominano i cimieri incorniciati di polilobi e affiancati dal monogramma.

Sulle pareti viene riprodotto un giardino, in particolare un roseto i cui fiori, realizzati con forte realismo, fanno capolino dai margini di un prezioso velario decorato con racemi e forse figure di uccellini ad ali spiegate. Una sorta di gazebo regale, derivazione dell'antica tradizione del velario. La particolare attenzione rivolta all'attenta rappresentazione botanica delle rose può essere letta

²³ Collodo 2005, pp. 43-44; M. Ferrari, *Il cimiero: espressione dell'identità, insegna dinastica, simbolo di rango (Lombardia e Veneto, XIV sec.)*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen Âge», CXXXI, 2019, 1, pp. 119-147: 121.



7. Pittore padovano, *Carro con iniziali di Francesco da Carrara*, ultimo quarto del Trecento. Padova, castello carrarese, torre orientale, piano primo, sala del Roseto, lunetta est.

come riflesso del rinnovato interesse scientifico nei confronti alla natura, caratteristico del vivace clima culturale promosso dai carraresi; interesse che infatti sfociò nei preziosi erbari realizzati proprio in epoca carrarese²⁴. La presenza di un giardino dipinto riporta anche alla nuova concezione del giardino medievale che prende forma all'interno delle corti più raffinate d'Europa: non più l'*hortus* delle persone comuni, piegato al bisogno di ricavarne risorse utili, ma un luogo di delizie e di svago riservato ad uso esclusivo di colti e nobili principi²⁵. In questo tipo di giardino la natura si presenta come imbrigliata e sottoposta al volere dell'uomo, elemento riconducibile all'allegoria del buon governo.

²⁴ Spiazzi 1992, p. 11; S. Bettini, *Le miniature del Libro agregà de Serapiom nella cultura artistica del tardo Trecento*, in *Da Giotto a Mantegna*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 9 giugno - 4 novembre 1974) a cura di L. Grossato, C. Bellinati, Electa, Milano, 1974, pp. 55-60; G. Mariani Canova, *La tradizione europea degli erbari miniati e la scuola veneta*, in *Di sana pianta*, Panini, Modena 1988, pp. 21-28.

²⁵ F. Cardini, M. Miglio, *Nostalgia del paradiso: il giardino medievale*, Laterza, Roma-Bari 2002, p. 101.

Il grande carro dominante l'intera volta a botte si ritrova anche in un altro ambiente detto oggi camera delle polveri, ad ovest del complesso. L'insegna parlante dei carraresi veniva spesso utilizzata dai signori ed esibita anche in modo autonomo e in grandi formati con l'effetto di amplificarne il significato. Proprio di questo simbolo Franciscus de Coronellis ne fece una lettura fortemente simbolica e spirituale nel suo trattato del *Currus Carrariensis Moralliter descriptus*, dedicato nel 1376 a Francesco il Vecchio²⁶. L'iconografia del grande carro viene qui interpretata in chiave allegorica, per cui ogni sua parte assume valore di virtù morale e cristiana, facendo assumere allo stemma, e di riflesso al potere politico del signore, una forte connotazione morale e spirituale. L'immagine tradotta in così grandi dimensioni sulla volta di una piccola stanza esaltava al massimo il suo potenziale di insegna parlante²⁷.

Le pareti della camera delle polveri, come anche una stanza al primo piano dell'ala est, sono affrescate con un particolare motivo a *crustae* marmoree, per cui l'intero ambiente sembra rivestito di preziose lastre di marmi policromi (figg. 8, 9). Il modello di questo sistema decorativo è riconducibile all'antichità, alle più lussuose *domus* patrizie, e nel Trecento padovano il nobile stile antico era rintracciabile nelle opere di Giotto²⁸. Diretto modello di questo motivo a specchiature marmoree è proprio quello dello zoccolo della cappella degli Scrovegni, rivisitato nel corso del Trecento dalla versione che ne dà Guariento nel basamento della cappella della reggia carrarese. In questi ambienti del castello vediamo questo motivo decorativo evolversi ulteriormente, diventando autonomo ed esteso a rivestire interamente la parete, non più subordinato a delimitare la parte più bassa della decorazione²⁹.

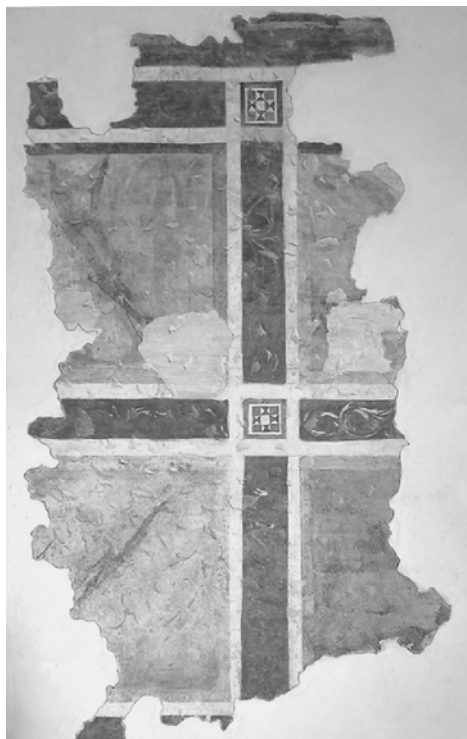
Anche in queste pitture aniconiche emerge una pregevole qualità tecnica, per cui si evidenzia un'attenzione spiccatamente naturalistica nel riprodurre tramite il medium pittorico il materiale del marmo, con le sue caratteristiche venature, creando effetti di illusionismo materico. Proprio questa possibilità di fingere materiali diversi attraverso la pittura fu al centro delle ricerche cui

²⁶ C. Griffante, *Il "carro" emblema delle virtù*, «Padova e il suo territorio», V, 1990, 25, pp. 42-43; *La miniatura a Padova: dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Padova, palazzo della Ragione, 21 marzo - 27 giugno 1999) a cura di G. M. Canova, *et alii*, Panini, Modena 1999, p. 136.

²⁷ Donato 1995, p. 409.

²⁸ A. M. Spiazzi, *Pitture murali nel castello carrarese*, «Padova e il suo territorio», XXIV, 2009, 138, pp. 18-20: 19.

²⁹ T. Franco, *Dentro e fuori la corte: note sulla pittura a Padova e sulla committenza della famiglia Dotti nel Trecento*, in *Arte di corte in Italia del nord: programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, atti del convegno (Losanna, Università di Losanna, 24-26 maggio 2012) a cura di D. Zaru, S. Romano, Viella, Roma 2013, pp. 123-146: 127.



8. Pittore padovano, *Crustae marmoree*, ultimo quarto del Trecento. Padova, castello carrarese, Torlonga, piano primo, camera delle Polveri, parete settentrionale.

9. Pittore padovano, *Elementi geometrici e finti marmi*, ultimo quarto del Trecento. Padova, castello carrarese, ala orientale, piano primo, sala a specchiature marmoree, angolo nord-ovest.

si dedicò lo stesso Giotto, stimolato a cimentarsi in questo artificio pittorico proprio dall'ispirazione all'antichità. Attraverso lo studio di Vitruvio e di Plinio il maestro riscoprì la pratica degli antichi di decorare gli ambienti delle *domus* con lastre di marmo dipinte, e imparò l'antico procedimento tecnico per realizzare la lucentezza delle specchiature marmoree attraverso progressive stesure di intonaco finissimo e polvere di marmo, tecnica che applicò perfettamente nella zoccolatura degli Scrovegni³⁰.

Significativa è la comparsa all'interno della corte carrarese di motivi decorativi di cui è evidente l'ispirazione al modello dell'antichità classica. Questo orientamento dello stile può essere letto in riferimento al particolare con-

³⁰ S. Romano, *La O di Giotto*, Electa, Milano 2008, pp. 241-243.

testo culturale vissuto dalla corte padovana che proprio grazie alla presenza influente del poeta Francesco Petrarca si volse ad un sempre più consapevole e colto recupero dell'antico, momento di così alta fioritura culturale tanto da essere definito come preumanesimo padovano. Proprio dallo studio e dall'ammirazione per gli illustri personaggi dell'antichità, la stessa signoria ad un certo momento assunse come modello culturale, politico ed etico quello degli antichi imperatori: come un nuovo Augusto, il carrarese sembrava voler ricostruire la sua città in marmo³¹. Il recupero dell'antico fu utilizzato dalla signoria padovana per celebrare e nobilitare il proprio potere, ben rappresentato dalle scene tratte dall'antichità che un tempo erano affrescate negli ambienti più nobili della reggia e purtroppo ad oggi perduti completamente. Un'aria di nobile antichità è però efficacemente evocata anche dalle semplici decorazioni ad incrostazione marmorea che si trovano nel castello. Anche altre decorazioni come quelle nella sala di Luigi d'Ungheria o degli ottagoni testimoniano la presenza di uno stile nuovo, dove le pitture hanno una temperatura tutta diversa rispetto alle calde tinte dei finti arazzi della reggia. In questi ambienti del castello le pareti vengono elaborate con effetti di maggiore illusionismo, articolate come intelaiature di marmi bianchi in cui si inseriscono elementi dalle diverse profondità come rosoni e motivi cosmateschi, creando giochi di alternanza tra pieni e vuoti. La parete sembra traforata, leggera, non più appiattita dai moduli geometrici dei finti tessuti della reggia. Nelle decorazioni risalenti al tempo di Ubertino le pareti appaiono illusionisticamente rivestite di stoffe dalle raffinate e modulari geometrie, riprendendo quell'uso tipico delle più prestigiose corti europee d'oltralpe, dove era diffusa la consuetudine di ricoprire con elaborati arazzi le pareti dei castelli³². Questi preziosi arazzi, spesso ricamati anche con complesse scene narrative, talvolta di tema mitologico, storico, e più spesso con scene amorose legate alle trame dei romanzi cavallereschi, venivano esposti solo in occasioni solenni, appesi a dei sostegni del soffitto. Ed è proprio questo l'effetto riprodotto nelle stanze della reggia come nella camera dei Carri o l'anticamera dei Cimieri, dove ai veri tessuti si sostituiscono le pitture e dove i soggetti principali sono sempre i simboli della signoria.

³¹ Lo stesso Petrarca si era reso divulgatore dell'identificazione di Francesco il Vecchio con l'illustre modello dell'imperatore Augusto, colui che aveva ricostruito in marmo una città di mattoni: Donato 1995, p. 435.

³² J. Von Schlosser, *Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», XVI, 1895, ed. italiana a cura di G. L. Mellini, *L'arte di corte nel secolo decimoquarto*, Edizioni della Comunità, Milano 1965, p. 49.

Il cambiamento stilistico individuato tra le decorazioni della reggia e quelle realizzate successivamente nel castello, riflette un mutamento non solo del gusto, ma anche del modello culturale e politico che i signori carraresi assumono nel corso del tempo. Le decorazioni rintracciate negli ambienti della reggia a drappi dipinti, in cui campeggiano i simboli araldici personali di Ubertino, si possono associare ad un'immagine del signore ispirata da un modello monarchico di tradizione più tipicamente medievale, in cui il signore sembra presentarsi come sovrano assoluto e la sua figura viene rappresentata con forza e chiarezza dalle sue insegne personali, onnipresenti e ripetute negli spazi di corte in modo quasi ossessivo.

Con Francesco il Vecchio e poi con il Novello, cambia l'immagine stessa che il signore vuole comunicare di sé, maggiormente ispirata agli illustri modelli dell'antichità, alle glorie dell'antico impero romano, rappresentato dai preziosi marmi, anche se solamente dipinti, dalle storie riprese dalla classicità affrescate nelle perdute sale della reggia, o dalla produzione di medaglie all'antica e dalle gallerie di ritratti dei principi: un signore che vuole apparire come un antico imperatore.

Franco Benucci

Araldica carrarese dentro e fuori la corte

RIASSUNTO: Nella prima parte del contributo, una rassegna delle superstiti testimonianze araldiche carraresi tra Padova, “dentro e fuori la corte”, il suo territorio e tutte le aree geografiche che furono in qualche epoca soggette alla dominazione dei signori da Carrara, permette di riscontrare la corrispondenza tra i diversi titoli con cui essi furono effettivamente *domini* delle varie città e terre e le diverse modalità di rappresentazione di tale dominio. Nella seconda parte si puntualizzerà invece l’uso e l’attribuzione dei cimieri tra i diversi esponenti del casato signorile, gettando lo sguardo anche sulle vie, i modi e i tempi con cui quella moda emblematica si diffuse nell’élite cittadina del tempo, anche oltre la conquista veneziana del 1405.

ABSTRACT: In the first part of the contribution, consists of a survey of the surviving heraldic testimonies related to the Carrara Lords in Padua – both within and beyond the court – their territories, and all the geographic areas that were subjected to their dominion at different periods. This survey enables the identification of the correspondence between the various titles they held as rulers of different cities and lands, and the diverse modes of representation of this dominion. In the second part, however, the focus is on the usage and attribution of crests among the various members of the noble Carrara family. This latter section explores the means, fashions, and times with which this emblematic trend spread among the urban elite of the time, even after the Venetian conquest of 1405.

Il saggio di Valentina Rota in questo volume presenta in dettaglio la situazione degli affreschi carraresi, araldici e non, del castello padovano, esito del suo utilizzo improprio, come alloggi e magazzini, dopo il 1405, del successivo “distacco” dell’ala ovest della struttura, posta al servizio della Specola astronomica realizzata nel 1767 nella Torlonga, e infine della trasformazione a carcere delle altre parti, a partire dall’età napoleonica e fino al 1992, nonché – ma in modo paradossalmente marginale – del bombardamento subito da queste ultime nel 1918 e del loro parziale incendio nel 1997, cui seguì dal 2006 il complesso restauro tuttora in corso, ricco di scoperte sotto molti profili,

tra cui appunto quello della decorazione a fresco. Non va però dimenticato che l'apparato araldico del castello non era solo dipinto ma anche scolpito: la ghiera dell'arco di passaggio tra le corti maggiore e minore, accesso da est all'area "astronomica", presenta infatti le tracce ben riconoscibili di due carri araldici, accuratamente scalpellati in epoca veneta, e altri tre carri, pure erasi, erano su altrettante formelle a cornici dentellate in pietra di Nanto poste sui pennacchi degli archi murati dell'adiacente loggia occidentale, detta poi "casa del munizionario". Una ormai illeggibile edicola sulla torretta merlata costituente l'antico ingresso ovest al castello, ospitava inoltre – per quanto si riconosce dalle fotografie di primo Novecento – il cimiero del saraceno alato e cornuto di Francesco il Vecchio, committente di tutta la struttura¹. Nelle corti del castello erano poi almeno cinque grandi abbeveratoi, pure in pietra tenera dei Berici, riportanti la seguente iscrizione «M^o CCC^o LXXVI DE MENSE DECEMBRIS IVSSVM FVIT PER OFFICIALES MAGNIFICI ET POTENTIS D(OMI)NI FRANCISCI DE CARARIA CARIGERV M SEPTIMI DVCIS PADVE HANC VRNAM FIERI», sormontata da un carro a bassorilievo affiancato da grandi F (di solito due, in un caso quattro), iniziali dello stesso Francesco: tre esemplari sono ora ai Musei Civici, cui pervennero per vie diverse nel 1860 e 1877, dopo aver lasciato il castello nel 1797; un altro, ormai in frantumi, è presso la basilica del Santo, esito forse della lunga permanenza (1880-1995) dello stesso Museo in quella sede; un quinto, uscito dal castello ben prima degli altri, era fino al 1765 in proprietà Cavalli alle porte Contarine, per passare poi a Monselice, all'inizio forse a Ca' Cavalli alla Costa d'Arquà, quindi al Gabinetto di Lettura prima del 1863 (forse tramite Giacobbe Trieste, nel 1857 cofondatore del Gabinetto, la cui famiglia era da inizio Ottocento proprietaria di Ca' Cavalli) e dagli anni Trenta del Novecento a Ca' Marcello². La relativamente buona conserva-

¹ P. dal Zotto, *Insegne e stemma di Ezzelino: un equivoco persistente e fruttuoso*, in *Luigi il Grande Rex Hungariae*, atti del convegno (Padova, Centro di Studi Antoniani, 22-24 settembre 2022) a cura di G. Baldissin Molli, *et alii*, Viella, Roma 2022, pp. 240-241, 244.

² Sugli esemplari dei Musei Civici (Lapidario del Museo d'arte medievale e moderna, inv. 313a-c), acquisiti uno nel 1860 dallo scultore Antonio Gradenigo, il cui laboratorio era proprio in piazza Castello, e due a dicembre 1877 dalla chiesa di S. Stefano di Carrara, ove li aveva portati l'abate Pietro Ceoldo per unirli ad altre memorie lapidee della famiglia Papafava da Carrara: *Corpus dell'epigrafia medievale di Padova. I. Le iscrizioni medievali dei Musei Civici di Padova. Museo d'Arte Medievale e Moderna*, a cura di F. Benucci, Cierre, Sommacampagna 2015, pp. 91-101. Sull'esemplare di Monselice: *ivi*, pp. 93-94 nota 1. Su quello del Santo: G. Foladore, *Francesco il Vecchio da Carrara e una vasca all'ombra del Santo*, «Il Santo», XLVIII, 2008, pp. 463-470. Il termine *urna* presente nelle epigrafi ha alimentato un lungo e vano dibattito romantico sull'eventuale destinazione funeraria delle vasche (per i figli illegittimi del Carrarese!), ma basta il confronto con gli analoghi manufatti raffigurati nell'*Adorazione dei pastori* del Ghirlandaio (1485, una mangiato-

zione di carri, iniziali e iscrizioni suggerisce che dopo la conquista veneziana di Padova le vasche siano state semplicemente girate col lato “carrarese” verso un muro, rispettandone l’ornato.

Uscendo dalla corte rileviamo invece un analogo carro, affiancato da due F incise ma oggi del tutto eraso, sul fronte del lavabo della sacristia del Battistero della Cattedrale, la cui decorazione fu interamente finanziata da Fina Buzzacarini, moglie di Francesco il Vecchio, negli ultimi anni di vita e col testamento del 22 settembre 1378, dodici giorni prima di morire: a lei andrà dunque riferita, in questo caso, la duplice sigla³. È peraltro noto che fu proprio Fina a voler trasformare il Battistero in cappella funeraria per sé e il marito, a suggellare l’indissolubile unione tra la città e i suoi Signori: il polittico, da poco restaurato, che orna l’altare del Battistero presenta infatti agli estremi della predella due scudetti con le armi da Carrara e Buzzacarini (partito d’argento e di verde alla bordura dall’uno all’altro) canonicamente ordinate⁴, mentre lo scudo carrarese – solo o con le sigle F e il cimiero del moro cornuto, proprio tra gli altri di Francesco il Vecchio – occupa pennacchi, sguanci delle finestre e altri spazi di risulta delle pareti e della cupola affrescate nel 1375-1378 da Giusto de’ Menabuoi, dove i restauri l’hanno riportato in vista da sotto lo scialbo o la pittura verde stesa dopo il 1405. I dadi dell’arcosolio della perduta tomba di Fina, sotto al quale ella figura in ginocchio presentata alla Vergine in trono dal Battista, titolare del luogo, recano tuttavia le stesse iniziali F, a rilievo dorato e pure da sciogliere in Fina, affiancate in pittura da due armi da Carrara affrontate, munite del cimiero del moro cornuto⁵.

Situazione araldicamente diversa si riscontra nell’epigrafe del 1394, lunga tredici righe, proveniente dal distrutto sacello di S. Ludovico di Tolosa in S.

ia pure esplicitamente detta *urna* nell’iscrizione dipinta) o nell’*Amor sacro e amor profano* di Tiziano (1515 ca., una vasca per l’acqua con foro di scarico come nell’esemplare di Monselice) per fugare ogni dubbio circa la loro reale funzione.

³ *Corpus dell’Epigrafia Medievale di Padova* [= CEM], a cura di F. Benucci, 2005, consultabile online (<http://cem.dissgea.unipd.it/>), cat. 144. Duomo-Battistero 3: il manufatto potrebbe anche essere stato il serbatoio per un lavabo ormai perduto, con ancor maggiore analogia con le vasche del castello.

⁴ Se ne veda l’immagine a colori in F. Flores d’Arcais, *Padova Urbs Picta. Le arti figurative alla corte dei Carraresi*, il Poligrafo, Padova 2022, p. 226, fig. 181.

⁵ CEM, cat. 12. Duomo-Battistero 2: non si tratta infatti di «portabandiera di schiere angeliche [...] recanti lo stemma dei Carraresi» come voleva Bellinati (C. Bellinati, *Iconografia e teologia negli affreschi del Battistero*, in *Giusto de’ Menabuoi nel Battistero di Padova*, a cura di A. M. Spiazzi, Lint, Trieste 1989, pp. 41-82: 62; le immagini *ivi*, pp. 61, 112, 150, figg. 39, 149, 187). Inconsistente pare l’ipotesi di sciogliere le sigle in Fina-Francesco: il sarcofago di quest’ultimo sorgeva infatti in centro all’aula battesimale, senza connessione con l’arcone di Fina.



1. Padova, chiesa di San Benedetto Vecchio, iscrizione dalla cappella di San Ludovico di Tolosa (1394), commemorativa di Fina Buzzacarini da Carrara e della badessa Anna Buzzacarini, sua sorella.

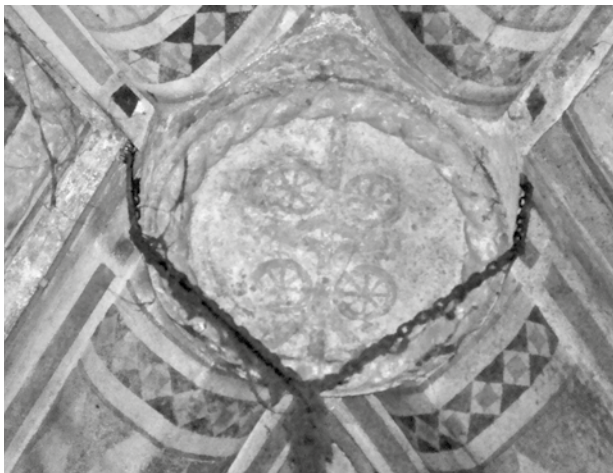
Benedetto Vecchio, ora murata presso la sacristia della stessa chiesa, che ricorda tra l'altro come esso fosse stato fatto costruire da Fina Buzzacarini da Carrara e istoriato poi su commissione della sorella Anna, badessa del monastero⁶. La lapide, a cornice dentellata, reca infatti ai cantoni inferiori due armi Buzzacarini a bassorilievo: quella di Anna, in sinistra, è il normale partito del casato, quella in destra è invece caricata nel I d'un carro araldico posto in palo, raro esempio di stemma "fuso", dimostrante lo *status* coniugale di Fina (fig. 1)⁷.

Carri scolpiti, e scalpellati in epoca veneta, si riconoscono inoltre sui dadi degli arcosolii dei sarcofagi di Ubertino e Jacopo II da Carrara († 1345 e 1350) un tempo in S. Agostino e ora, dal 1819, nella chiesa degli Eremitani⁸ e varie insegne carraresi erano scolpite e dipinte anche sulle volte dell'antica Cattedrale, restaurata nel 1399-1400, al tempo di Francesco Novello e del vescovo Stefano da Carrara, suo figlio naturale, abrase e distrutte già

⁶ Si veda da ultimo: Z. Murat, G. Pietrobelli, *Gli affreschi di Giusto de' Menabuoi nella cappella di San Ludovico in San Benedetto Vecchio a Padova*, in *Luigi il Grande* 2022, pp. 269-299. Per l'iscrizione *CEM*, cat. 50. S. Benedetto 2: la cappella, affrescata da Giusto con le storie del titolare, fu terminata in agosto 1394 e dal 1397 fu usata come luogo di sepoltura della badessa Anna. Venne scialbata verso il 1612, riscoperta nel 1883-1890 e restaurata nel 1938-1944 per scomparire subito nel bombardamento di S. Benedetto dell'11 marzo 1944, lasciando solo le epigrafi e pochi frammenti delle pitture.

⁷ Cfr. al riguardo: M. Nassiet, *Héraldique, filiation et alliance au XIII^e siècle*, «Journal des savants», 118-1, 2020, pp. 115-146: 123-127.

⁸ Cfr. *CEM*, cat. 99-100. Ss. Filippo e Giacomo 7-8. Se ne vedano le immagini anche in Flores d'Arcais 2022, pp. 96, 100, figg. 96, 100.



2. Pittore padovano, *Insegna carrarese*, XIV secolo. Padova, basilica del Santo, chiave di volta dell'atrio sud della chiesa (passaggio al chiostro del Capitolo).

nel 1410 da un *magister Stephanus pictor*⁹. Un carro dipinto, ben leggibile, e due scolpiti e scalpellati dopo il 1405 sono pure al Santo, rispettivamente in chiave di volta dell'atrio sud del tempio (fig. 2, inedito) e sull'arco d'accesso alla cappella Conti, ambienti su cui torneremo a fine saggio (v. note 61, 63).

Anche uscendo dalla città si ritrova l'arma carrarese raffigurata a fresco sui muri e le torri di molti luoghi che a vario titolo e per diverso periodo sono stati soggetti ai signori di Padova: ben noto è il caso di Cittadella, fin dal 1220 avamposto settentrionale del territorio padovano al confine con Vicenza e Treviso, dove il carro, ben restaurato, campeggia sulle torri di porta Padova e porta Bassano, nei due casi affiancato dall'insegna padovana, d'argento alla croce scorciata di rosso¹⁰, e, presso la seconda, all'interno della casa del Capitano, accompagnato dalle note sigle F(rancesco) o inserito, in alternanza con queste ultime, nei cantoni della stessa croce civica (fig. 3), in una combinazione che ricorda da vicino «la gran bandiera del popolo, cioè la croce vermiglia in campo bianco, e per chadauno quarto l'arma del carro», esibita con le insegne proprie del casato signorile, e destinata al *ralliement* di 3600 fanti «disarmati d'arnexe, che avea lanza longa», nella «mostra [...] de tuto el suo povolo che potea portare arme», allestita da Francesco Novello

⁹ Cfr. G. Bresciani Alvarez, *La Cattedrale*, in *Padova. Basiliche e chiese*, 2 voll., a cura di C. Bellinati, L. Puppi, Neri Pozza, Vicenza 1975, I, p. 85.

¹⁰ Cfr. A. Draghi, *Cittadella, la prima città satellite di Padova*, in *I luoghi dei Carraresi: le tappe dell'espansione nel Veneto nel XIV secolo*, a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais, Canova, Treviso 2006, pp. 206, 208. Buone immagini pure in Flores d'Arcais 2022, p. 90, figg. 74-75.



3. Pittore veneto, *Croce civica di Padova accantonata da insegne carraresi e sigle F*, seconda metà del XIV secolo. Cittadella, casa del Capitano.

tra Prato della Valle e piazza dei Signori il 15 agosto 1404¹¹, per testimoniare una volta di più la stretta unione tra Signore e città, alla vigilia dei decisivi e fatali scontri con Venezia. Non a caso il carro compare infatti da solo, senza la croce padovana, nelle località che furono soggette ai da Carrara senza esserlo anche a Padova: ciò avviene per le insegne dipinte tuttora visibili sotto l'arco d'accesso al castello di Bassano, che fu carrarese dal 1339 al 1388, nel volto della torre "davanti" di Castelfranco (porta est della cinta muraria: tre carri con sigle F), carrarese nel 1380-1388, in quello della rocca di Asolo (due carri affrontati) e all'interno della torre di Portobuffolè, carraresi nel 1381-1388, luoghi tutti parte del distretto trevisano, a Treviso stessa sulla facciata della cosiddetta Ca' dei Carraresi (tre carri, rinvenuti a fine Novecento sotto

¹¹ Cfr. G. e B. Gatari, *Cronaca Carrarese confrontata con la redazione di Andrea Gatari*, 2 voll., a cura di A. Medin, G. Tolomei, Lapi-Zanichelli, Città di Castello-Bologna 1909-1931 (*RIS*², XVII.I.III), pp. 535-537. La «bandiera granda al'arma del popolo di Padoa», portata da Nicolò da Vigonza e riprodotta nella gualdrappa del suo cavallo, sfilò pure il 20 novembre 1393 al funerale di Francesco il Vecchio, «per signo como fu capitano dil popolo Padoano»: cfr. *ivi*, p. 442.

l'intonaco), nel 1384-1388 sede amministrativa della signoria di Francesco il Vecchio, e sul mastio di castel Ivano nella Valsugana trentina, carrarese nel 1365-1373, dove sostituì la precedente insegna scaligera¹².

Il carro figura da solo, senza insegna civica, pure nei castelli padovani che furono proprietà e residenza privata dei Carraresi: così nel castello di S. Martino della Vaneza, sul Bacchiglione presso Cervarese S. Croce, donato nel 1324 a Nicolò da Carrara e rafforzato oltre sessant'anni dopo da Francesco il Vecchio – la cui torre reca sul lato nord solo una lastra con lo scudo e il cimiero del moro cornuto, scalpellati dopo il 1405 ma ben riconoscibili entro la cornice dentellata, sovrapposta alla seguente iscrizione: «SANCTI MARTINI PRESENTIA MUNIA CASTRI GANI SERAD(E)MONTIS DICTI P(ER) CURAM TUENDAM UANEGIE CONSTRUCTA MANENT BACHIONE IN AMNEM, CARRIGERO MENTIS FRANCISCO LAUDIBUS ALTE»¹³. Così anche in quello di Monselice, antica “dimora principesca” variamente abbellita e ristrutturata dai Signori di Padova a fini di residenza e rappresentanza, che di quella fase – oltre ai tipici camini cilindrici e alla decorazione parietale a scacchi bianco-rossi, analoga a quelle della Torlonga, eternata al Santo da Giusto de' Menabuoi, e di alcuni locali della reggia padovana citati dai documenti, presenti in varie sale – conserva la “sala cosiddetta del Consiglio”, in cui l'arma del carro è dipinta a parete entro un compasso gotico bianco-rosso e nel fregio superiore entro ripetuti scudi monocromi¹⁴.

Carro e croce civica comparivano invece affiancati su una faccia dei cippi lapidei, di pregnante valenza pubblica, posti nel 1382 dopo la guerra di

¹² Per Bassano e Castelfranco si vedano da ultimo i cenni in: R. Simonetti, *Il dominio del carro. La dominazione carrarese nel Veneto (1318-1405)*, In edibus, Vicenza 2013, pp. 36, 38; V. Camelliti, *La propaganda araldica delle alleanze nell'Italia angioina: da Luigi il Grande d'Ungheria a Ladislao di Durazzo*, in *Luigi il Grande* 2022, p. 393. Per Asolo: R. Simonetti, *Dalla laguna al Bellunese. Uno sguardo ai luoghi dell'espansione carrarese*, in *I luoghi dei Carraresi* 2006, p. 47; Id. 2013, p. 39. Per Treviso: G. Cagnin, *Alle origini della casa dei Carraresi e della casa Brittoni di Treviso*, «Cassamarca», X, 1996, I, pp. 73-86: 76; G. Netto, *Guida di Treviso. La città, la storia, la cultura e l'arte*, II ed., Lint, Trieste 2000, p. 223. Per castel Ivano: V. Fabris, *Ivano Fracena. Il paese e il suo castello*, Comune, Ivano Fracena 2012, p. 33; Simonetti 2013, pp. 35-36. Ringrazio Federico Pigozzo per la notizia relativa a Portobuffolè.

¹³ Cfr. L. Fontana, G. Cenghiaro, *Il castello di San Martino in Cervarese nel sistema difensivo carrarese tra il Bacchiglione e gli Euganei*, Editoriale Programma, Padova 1987, p. 17, con errata trascrizione e traduzione dell'epigrafe; G. Degan, *Il castello di S. Martino della Vaneza. Cervarese S. Croce (PD)*, s.e., Cervarese Santa Croce 2003, p. 13, secondo cui lo stato della lastra dipende da «la corrosione degli agenti naturali»; G. Listo, *Il castello di San Martino della Vaneza*, in *I luoghi dei Carraresi* 2006, p. 198, che ritiene l'iscrizione «del tutto illeggibile perché corrosa».

¹⁴ Vedi: S. Bortolami, *La rocca e il castello di Monselice*, in *I luoghi dei Carraresi* 2006, pp. 168, 173-174; per le fonti relative alle padovane sale a quadris: Camelliti 2022, p. 392.



4. Padova, Musei Civici, Lapidario medievale, cippo di confine tra i territori di Padova e di Venezia (lato Padova), dalla zona di Agna (1382-83 ca.).

Chioggia, lungo la linea di demarcazione del territorio padovano da quello veneto, che significativamente recavano sull'altra faccia un leone marciano andante, insegna del Dogado: un esemplare, probabilmente recuperato nell'area di bonifica presso Agna, donato a fine Settecento da Roberto Papafava di S. Francesco all'abate Ceoldo e da lui portato a Carrara S. Stefano nell'accennato lapidario carrarese (v. nota 2), fu acquisito nel 1877 dal Museo Civico padovano, dov'è tuttora visibile (fig. 4)¹⁵. Cippi di confine di tipo privato erano invece le *prie d'ée rôde*, massi trachitici scolpiti col solo carro, ancora *in situ* lungo i sentieri circondanti Rocca Pendice, sui Colli Euganei, strategico fortilizio di proprietà episcopale almeno dalla metà del XII secolo, che fu dei Carraresi dal 1350 al 1405¹⁶.

La croce padovana, in eleganti forme raimondine, figura infine affiancata dal carro e dall'arma di Francesco il Vecchio, col suo cimiero, nelle lastre scolpite a bassorilievo che forma(va)no il parato araldico di strutture difensive

¹⁵ Lapidario del Museo d'arte medievale e moderna, inv. 312: cfr. F. Benucci, *Gli antichi termini confinari del padovano, tra pietre e carte d'archivio*, «Archeologia Veneta», XXXIV, 2011, pp. 201-206.

¹⁶ Vedi: Simonetti 2013, pp. 83-84; A. Mazzetti, *I nomi della terra. Toponomastica dei Colli Euganei*, II ed., Cierre, Sommacampagna 2020, pp. 481-482.



5. Montagnana, Rocca degli Alberi, lato esterno, apparato araldico della porta con insegne dei Carraresi, di Francesco il Vecchio e di Padova (1360-1362).

direttamente soggette alla città, quali la rocca degli Alberi a Montagnana (facciate esterna e interna, con iscrizione che la dice eretta da Francesco il Vecchio nel 1360-1362: fig. 5)¹⁷, il castello di Valbona presso Lozzo Atestino (porta ovest: croce poi sostituita dall'arma dei nuovi proprietari, i veneziani Barbarigo, ora pure scomparsa)¹⁸ o, a Padova stessa, sulle porte delle *muraglie vecchie* della città¹⁹. La raffigurazione del carro sulle mura padovane

¹⁷ Vedi: F. Benucci, *L'iscrizione carrarese della Rocca degli Alberi a Montagnana. Esperimenti di lettura e interpretazione*, «Archivio Veneto», CLIII, 2022^a, 24, pp. 63-93.

¹⁸ G. Peraro, *Il fortilizio di Valbona e i castelli padovani al tempo di Ezzelino*, Cassa rurale e artigiana di Lozzo Atestino, Lozzo Atestino 1985, p. 62 e le immagini a pp. 43-45, 51, 65 fig. 4, 81; G. Felisari, *Il castello di Valbona*, in *I luoghi dei Carraresi* 2006, p. 224; Simonetti 2013, p. 82.

¹⁹ Un esemplare della croce, proveniente dalla porta d'Ognissanti o quella del Portello, è oggi murato alla fine di via Tiepolo (A. Calore, *Una sconosciuta lapide del periodo Carrarese*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», LXXVII, 1988, pp. 37-41), mentre due analoghe lastre col carro, di provenienza ignota – una antica in cui alla sagoma del carro, ben riconoscibile malgrado la scappellatura, è sovrapposto uno scudetto con l'arma di Michele Steno (durante il cui dogado, 1400-

doveva peraltro essere assai pervasiva se ancora a inizio Cinquecento, a un secolo dalla conquista veneta, Giorgione poteva rappresentare nel suo celebre *paeseto in tela cum la tempesta* il tratto di mura a Codalonga, prospiciente il porto delle navi da vino in *Porzia pizola*²⁰, con la simultanea presenza, dipinti sulle torri di porte diverse ma vicine, d'un carro e un *sanmarco*: una situazione politicamente curiosa e inattesa che, anche alla luce della recente individuazione d'una figura angelica sulla passerella al centro del quadro, che scavalca il fiume e immette in città proprio per la porta del carro²¹, non manca di ricordare un brano del *Chronicon de Carrariensibus*, in un manoscritto del XV secolo finora non reperito, secondo cui, dopo il recupero di Padova da parte di Francesco II da Carrara del 19-20 giugno 1390, «a perpetuare la memoria dell'ingresso del Novello per la porta di San Matteo vi si dipinse un carro con sopra un San Marco guidato da un angelo dentro la città», evidente memoria del felice esito del suo temporaneo accordo con Venezia, in chiave antviscontea²².

1413, i veneziani conquistarono Padova), timbrato da un ormai frammentario “corno” dogale, l'altra priva d'una ruota ma di fattura forse moderna – sono affisse nella corte interna di palazzo Trento-Papafava su via G. Barbarigo (*Padova. Guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Neri Pozza, Venezia, 1961, p. 615). Sono invece falsi ottocenteschi il carro e il biscione visconteo di cui resta traccia dipinta sotto l'arco nord del recinto del Soccorso, nel giardino già Piazza, la cui porta aveva però un carro autentico inciso sul catenaccio: U. Fadini, R. Lamon, *La torre del Soccorso*, «Padova e il suo territorio», XXXVI, 2021, 209, pp. 8-9.

²⁰ Per il punto sulle ipotesi circa il paesaggio in questione e la sua definitiva identificazione nell'area allora extraurbana alle spalle della chiesa del Carmine: A. Verdi, *Padova nella Tempesta?*, in *Giorgione a Padova. L'enigma del carro*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 16 ottobre 2010 - 16 gennaio 2011) a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, U. Soragni, Skira, Milano 2010, pp. 87-98. Sulle risultanze archeologiche del tratto murario in questione e sul porto del vino si veda: A. Moneti, A. Draghi, *Nuovi dati sullo sviluppo della forma urbana di Padova fra VI e XVI secolo*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», LXXXII, 1993, pp. 61-82; F. Benucci, *Dal monastero di San Bernardo all'ameno romitaggio di Vigodarzere*, in *Le certose di Padova*, a cura di F. Benucci, Cleup, Padova 2016, pp. 33-34.

²¹ Vedi: S. Alcamo, *La verità celata. Giorgione, la Tempesta e la salvezza*, Donzelli, Roma 2019, pp. 36-39, per il resto attardato in fantasiose interpretazioni allegoriche della tela (pp. 39-43 e *passim*) e sull'inverosimile identificazione della cinta muraria col citato castello cervaresano (pp. 77-82). Analoga compresenza di insegne carraresi e marciante, in un punto non ben individuato delle *muraglie vecchie* padovane, è del resto documentato in un disegno di Ludovico Pozzoserrato datato 9 settembre 1601, conservato al Museo Boijmans van Beuningen di Rotterdam: cfr. P. L. Fantelli, *Una veduta di Padova?*, «Padova e il suo territorio», XXXVIII, 2023, 222, pp. 47-48.

²² Non si è finora potuto identificare il manoscritto – citato da G. Cittadella, *Storia della dominazione carrarese in Padova*, 2 voll., Tip. del Seminario, Padova 1842, p. 547, nota 13, come in collezione Piazza – tra i molti di quella collezione poi pervenuti alla Biblioteca Civica. Va pure ricordato che secondo le cronache l'entrata di Francesco Novello nella prima cinta di mura avvenne attraverso il canale della Bovetta, che scorreva dietro lo stesso tempio carmelitano raffigurato da Giorgione all'orizzonte del quadro, mentre S. Matteo fu l'accesso alla seconda cinta e al cuore della città.

L'insegna del carro poteva esser dipinta pure nelle dimore di casate legate ai Signori, come nella torre di villa Roberti a Brugine, sorta nel 1544-1553 sulle rovine del medievale castello dei Macaruffi, alleati dei da Carrara negli scontri che nel 1318 portarono al potere Jacopo I²³. Diverso pare il caso padovano della decorazione araldica della casa medievale posta allo sbocco di via Cassan, già contrada Porciglia, su piazza Eremitani, dove un restauro di qualche anno fa ha portato in luce un fregio che percorre tutta la facciata all'altezza delle finestre d'attico: sotto a un intonaco affrescato con finte partizioni architettoniche e stemmi dei veneziani de Mezo retti da giovani tritoni, chiaramente cinquecenteschi, emerge a tratti un precedente strato caratterizzato da stilizzate armi carraresi entro polilobi gotici. Data la posizione della casa è spontaneo collegare tali insegne a quelle, ormai residuali, presenti nella chiesa degli Eremitani, che pur in attesa di conferma documentale suggeriscono il radicamento residenziale e devozionale d'un ramo, forse spurio, del casato signorile in quest'area della città: si tratta da un lato del carro, mutilo ma evidente, dipinto sul pilastro est dell'ex cappella di S. Giovanni Battista (l'anticappella Ovetari), citata nel 1347 come «cappella domini Marsilii de Carraria», probabilmente fondata con un suo generico legato testamentario del 1338²⁴, e dall'altro del più ridotto frammento visibile sul muro di fondo della cappella di S. Antonio abate, che Zuleika Murat ha messo in relazione con la possibile committenza degli affreschi da parte di Donella da Carrara, figlia naturale dello stesso Marsilio, che nel testamento del 4 novembre 1362 chiedeva sepoltura proprio nel tempio eremitano²⁵.

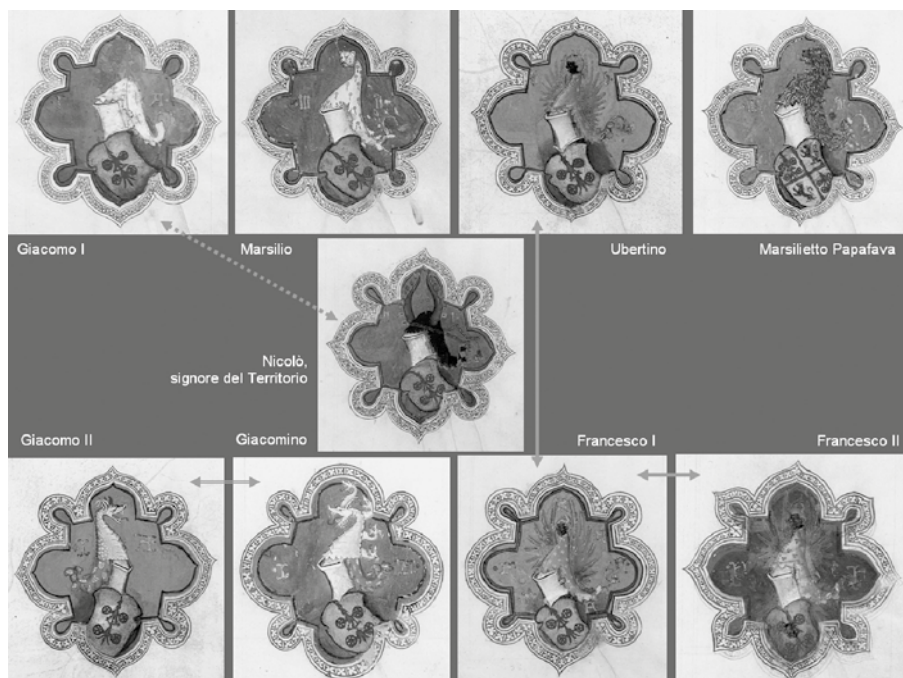
Un più complesso esame dei cimieri costituirà la seconda parte di questo contributo. Com'è noto, il *Liber cimeriorum dominorum de Carraria*²⁶, codice risalente agli ultimi anni della signoria e quindi in parte frutto d'una sistemazione *a posteriori*, assegna uno specifico cimiero a ogni membro della

²³ Vedi: Simonetti 2013, p. 66.

²⁴ Il carro, ancora visibile, venne in luce nei restauri condotti dalla Soprintendenza nel 1925-26, che eliminarono il muro seicentesco che separava la cappella dall'aula della chiesa: cfr. E. Pezzetta, C. Rebeschini, *Una possibile ricostruzione*, in *Andrea Mantegna e i Maestri della cappella Ovetari. La ricomposizione virtuale e il restauro*, a cura di A. de Nicolò Salmazo, A. M. Spiazzi, D. Toniolo, Skira, Milano 2006, pp. 17-18; C. Pülisci, *Il complesso degli Eremitani a Padova: l'architettura di chiesa e convento dalle origini a oggi*, tesi di dottorato in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo, Università degli Studi di Padova 2013, p. 61, figg. 12-13, 16; Z. Murat, *Guariento. Pittore di corte, maestro del naturale*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2016, p. 75.

²⁵ Vedi: Ead., *Sant'Antonio eremita e propaganda agostiniana: considerazioni sul ciclo dipinto da Guariento agli Eremitani di Padova*, in *Alberto da Padova e la cultura degli agostiniani*, a cura di F. Bottin, Padova University Press, Padova 2014, pp. 97-113, fig. 2; Ead. 2016, pp. 74-76, 168.

²⁶ Ms. [sec. XIV^{ex}-XVⁱⁿ], Padova, Biblioteca Civica [= BCPd], BP 124/XXII.



6. Tavola riassuntiva dei cimieri “standard” usati dai Signori da Carrara, dal *Liber cimieriorum dominorum de Carraria* (BCPd, BP 124/XXII). Elaborazione dell'autore.

dinastia (incluso Nicolò, il cosiddetto Signore del Territorio) e parrebbe così confermare l'assunto tradizionale che se l'arma presente nello scudo rappresenta il cognome del casato (e infatti l'unica diversa dagli altri è quella di Marsilietto Papafava, che inquadra al carro il leone azzurro del suo ramo, ripreso pure in cimiero), il nome del singolo esponente si ricava invece dal cimiero (fig. 6, tav. XXVI). Nel caso dei Carraresi ciò non è però del tutto vero, perché alcuni emblemi raffigurati nel *Liber* sono comuni a più esponenti del casato, con varianti più o meno marcate, evidenziando una tendenza sempre più spinta alla fissazione e trasmissione ereditaria del cimiero, in contrasto con la sua supposta individualità²⁷: così il cimiero di Jacopo I, due semplici carri, è ripreso da quello del biscugino Nicolò, col carro racchiuso tra due corna di bufalo gemmate e con una catena alla base. Similmente, il

²⁷ Per alcuni aspetti di quanto segue cfr. già M. Ferrari, *Il cimiero: espressione dell'identità, insegna dinastica, simbolo di rango (Lombardia e Veneto, XIV sec.)*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen Âge», CXXXI, 2019, 1, pp. 28-41.

drago di Jacopo II richiama l'idra del fratello Jacopino, distinta da quattro testine accessorie nascenti dal collo e dalla testa del drago, e la distinzione si azzera del tutto nel caso del saraceno alato e cornuto, comune a Ubertino, al pronipote Francesco I, al figlio di questi Francesco II (e, secondo i documenti, a suo figlio Francesco III, dal 1402 araldicamente distinto dal padre dalla posizione delle sigle affiancanti il carro)²⁸.

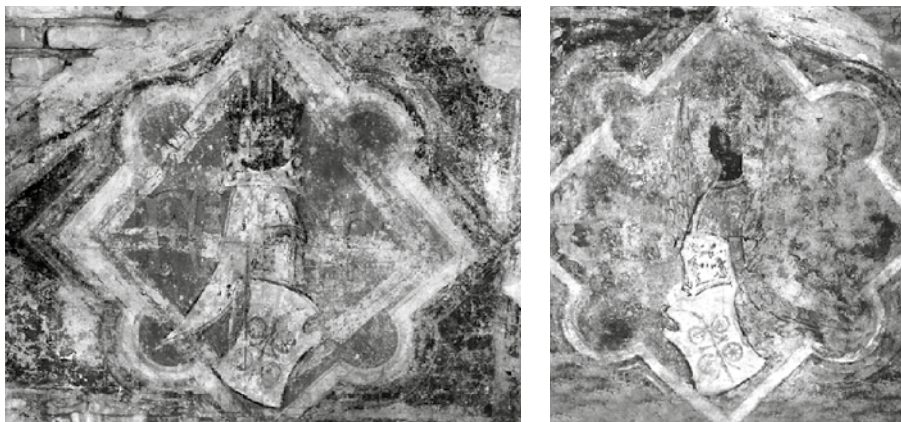
Altri dati mostrano però un quadro ancor più complesso, con ulteriori riprese d'emblemi e l'uso di più cimieri da parte dello stesso individuo. Così al citato funerale di Francesco I, nel novembre 1393, quattro dei cavalieri che precedevano il feretro portavano dietro le spalle «i cimiri che fu del signore vechio» cioè, oltre al noto «saraxino con l'ale d'oro», «l'ala nera suso uno cusinello rosso e la banda del cimiero biancha», «una ruda rossa suso uno cusinello bianco» e «uno caro rosso coerto de una banda biancha»²⁹: se quest'ultimo richiama il cimiero di Jacopo I e Nicolò, vedremo che anche i due precedenti furono usati pure da altri membri del casato. Analogamente, le armi carraresi scolpite, con la croce civica padovana, sul pozzo dell'abbazia di S. Stefano di Carrara, riferibile al citato Marsilio (variamente al potere tra 1324 e 1338), mostrano l'uso sincrono dei cimieri del leopardo (per il *Liber cimeriorum* proprio di Marsilio) e del drago, anticipando quanto ritenuto invece proprio di Jacopo II, Signore nel 1340-1345 e appartenente ad altro ramo familiare, come peraltro conferma una tessera dello stesso Marsilio, che reca pure il cimiero del drago. Un anello sigillare, disperso ma documentato nel 1744, riferisce poi a Marsilio anche il cimiero d'una ruota di carro tra due corna di bufalo gemmate unite in punta da un anello, confermando così l'ampia circolazione e l'uso multiplo degli elementi dello *stock* emblematico del casato, solo minimamente variati dai suoi esponenti³⁰.

I restauri del palazzo della Ragione compiuti nel 1996-2006 hanno rivelato la presenza negli archetti pensili dell'originaria facciata sud della struttura, parzialmente abراسi e nascosti nel sottotetto della loggia aggiunta dopo

²⁸ Cfr. V. Lazzarini, *Due sigilli di Francesco Novello da Carrara*, in *Scritti di paleografia e diplomatica*, Ferrari, Venezia 1938, pp. 234-241 (ed. orig. per nozze Rambaldi-Martinelli, Padova 1900), pp. 238-241: torneremo poi sul documento, noto ma spesso mal citato.

²⁹ Cfr. Gatari, p. 442. Segnaliamo che il carro, il cimiero del saraceno e la ruota cimata da una F figurano pure nelle filigrane della carta prodotta almeno dal 1352 dalle cartiere carraresi di Battaglia e Padova, usata poi in vari punti d'Europa fino al 1500: cfr. C.-M. Briquet, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier*, 4 voll., II ed., Hiersemann, Leipzig 1923, pp. 202-203, 228-229, 655-657, nn. 2894-2896, 3514-3524, 13223-13224.

³⁰ Vedi: M. Ferrari, P. Valandro, *Ubi armae ibi princeps: il puteale dell'abbazia di S. Stefano in Due Carrare: note sull'araldica di Marsilio da Carrara e dei primi Carraresi*, «Studi veneziani», LXXXI, 2020, pp. 279-306.



7. Pittore padovano, *Armi carraresi coi cimieri dell'ala nera e del saraceno alato e cornuto*, ante 1383 (prima del restauro, 1990). Padova, casa Montorsi Riello.

l'incendio del 1420, di molte insegne carraresi, alcuni affreschi figurativi e, nelle parole del direttore di quei lavori, «elmi e scudi di vari reggitori della città», tutto ampiamente illustrato in alcuni volumi di poco successivi³¹. Tra le prime, oltre a vari scudi col carro o la sigla F e ai cimieri del moro cornuto, s'annoverano un'apparentemente isolata ruota di carro dominata da una grande F sovrapposta a una G e un'arma del carro posta tra le punte di due insolite corna d'antilope (fig. 10.d): un breve articolo di Davide Banzato (v. nota 31) mostra inoltre due scudi a targa col carro, tra sigle F entro cornici polilobate – uno in posizione canonica col cimiero del moro cornuto, l'altro rivolto e timbrato dall'ala nera – nonché una figurina di *homo salvadego* con la clava, tra racemi vegetali sotto una serie di fasce policrome, che parrebbe accostabile ad altri brani figurativi presenti negli archetti (tra cui un cavallo ormai privo di cavaliere). Nel 1990-91, importanti restauri avevano interessato pure la casa di Montorso Montorsi, all'angolo tra via Dante e via S. Nicolò, in origine vertice nord est dell'isolato della corte carrarese: una lapide in facciata, rifatta nel 1872 dall'allora proprietario Angelo Riello in base al testo originale trádito dalle fonti³², ricorda, sotto un ovale con carro stilizzato, come nel 1383, ai tempi cioè del Vecchio, Montorso, *familiaris* di Francesco

³¹ Cfr. D. Banzato, *Gli affreschi di epoca carrarese nel palazzo della Ragione*, in *I luoghi dei Carraresi* 2006, pp. 113-117; E. Vio, *L'architettura, il restauro*, in *Il palazzo della Ragione di Padova. La storia, l'architettura, il restauro*, a cura di E. Vio, Signum, Padova 2008, pp. 260-261. Vedi ora anche Flores d'Arcais 2022, pp. 244-247, figg. 193-195.

³² Vedi: CEM, cat. Appendice 2.

da Carrara, «in ipsius aula tener nutritus, de bonis sibi ab eodem collatis hanc mansionem fieri fecit». La lapide in parola è posta in corrispondenza d'un pennacchio del portico, al confine tra due corpi di fabbrica giustapposti: quello a sud più alto dell'altro, i cui piani superiori sporgono su ampi barbacani lungo via S. Nicolò, ulteriormente sostenuti da un arco merlato posato all'edificio di fronte. Le fotografie scattate da Adriano Verdi durante un sopralluogo al cantiere di restauro provano senza equivoco che i due citati polilobi con l'arma carrarese e la figura dell'*homo salvadego*, insieme ad altro riquadro figurativo con decorazione simile, non fanno parte dell'obliterata decorazione trecentesca del palazzo della Ragione ma si trovano al confine tra i due corpi edilizi di casa Montorsi, sul muro in origine esterno e poi inglobato nell'ampliamento (fig. 7, tav. XXVII): la riconoscenza per il suo benefattore deve aver spinto Montorso a mantenere l'originaria decorazione esterna dell'edificio, in particolare i due polilobi con le armi affrontate di Francesco il Vecchio, posti entro due semilunette ai lati d'una finestra, che dava prestigio ai suoi nuovi locali.

Se ciò conferma ulteriormente la pertinenza dei cimieri del moro e dell'ala a Francesco I³³, altre fonti documentano che entrambi furono usati pure da Francesco II: nella citata mostra d'armi del 1404, tra le insegne esibite in piazza dei Signori v'erano infatti anche «uno penone tuto verde col cimiero del saraxino e cun la targa del carro» e una bandiera «tuta rossa col cimiero da l'alla e con la targa dal carro», che riunirono rispettivamente i 2800 balestrieri e «quelli dale rudelle e chiavarine», circa 2200³⁴. Ma già due anni prima, dal 15 agosto 1402, cessando l'uso del sigillo col solo cimiero del moro alato adottato nel 1399, un cui esemplare era stato smarrito in battaglia dal figlio Francesco III, il Novello ne aveva adottato uno nuovo con «el caro cum li cimeri del sarasino e de l'ala de sopra, cum uno .F. da una parte e da l'altra del carro in meço», mentre al figlio ne aveva assegnato uno con «el caro cum li cimeri in meço e, cum uno .F. da una parte e da l'altra del timon del carro»³⁵. L'arma del carro, con sigle F variamente distribuite nei fogli e cimata

³³ Erra quindi M. d'Alba, *Il palazzo Montorsi*, in *Padova: architetture medievali. Progetto AR-MEP (2007-2010)*, a cura di A. Chavarría Arnau, SAP, Mantova 2011, p. 290, ritenendo che quello dell'ala si riferisca a Montorso, a torto definito «uno dei capitani delle armate carraresi nella guerra contro Chioggia». Si noti tuttavia che in tutti gli esemplari policromi noti (vedi sotto) l'ala nera posa su un *cusinello* bianco e non rosso, come invece descritto dai Gatari.

³⁴ Cfr. Gatari, pp. 536-537.

³⁵ Vedi Lazzarini 1938, pp. 236-241, e qui nota 28: la notifica dei nuovi sigilli del 15 agosto 1402 era rivolta ai cinque Podestà e otto Vicari del territorio padovano, al marchese d'Este, a Nicolò de Roberti, a Gerardo de Boiardi e a Michele Rabatta e Pietro Alvarotti, oratori a Venezia.

dal moro e dall'ala, insieme o disgiunti, compare due volte anche nel noto *Liber aggregà de Serapiom*, erbario miniato in volgare padovano citato nell'inventario dei libri del Novello del 1404 e ora a Londra³⁶, che proprio per la presenza del cimiero dell'ala «che dobbiamo presumere proprio di Francesco Novello» viene datato al 1390 circa (o al 1390-1404) e riportato alla committenza appunto di Francesco II, intento a ricostituire la biblioteca di corte dopo aver recuperato la città occupata nel 1388 dai Visconti: come s'è visto, tale presunzione è in realtà errata e l'attribuzione del codice al Novello invece che al Vecchio non può basarsi sulla sola compresenza dei cimieri³⁷.

Ancora sui cimieri, una singolare testimonianza viene dalla lastra a cornice dentellata ora affissa nella corte “di pietra” di palazzo Trento-Papafava ma proveniente dal chiostro del monastero delle Santissime Agata e Cecilia a Padova, la cui iscrizione ne ricorda la committenza da parte della badesa Valburga da Carrara, figlia naturale di Francesco il Vecchio, il 15 luglio 1401³⁸: nel soprastante comparto araldico, l'arma del carro, priva d'insegne abbaziali, è timbrata da un curioso casco, che sostituisce l'elmo pentolare esibito dagli scudi signorili, a sua volta cimato da una sorta di “angelo moro”, alato e ricciuto come il saraceno di Ubertino e dei Franceschi, ma privo delle caratteristiche corna d'oro e rivestito d'una camicia di taglio quasi moderno in luogo del consueto abito trifogliato (fig. 8a). Rilevando l'ulteriore forma di trapasso generazionale del cimiero, constatiamo pure l'attenuazione del suo carattere bellicoso, di cui avremo altri esempi, senza che sia chiaro se essa vada attribuita alla discendenza spuria della titolare o al suo *status* religioso.

Andando molto “fuori corte”, fino alle terre del centro Italia dove si ri-

³⁶ Ms. London, British Library, Eg. 2020, ff. 4r, 267r: cfr. in merito G. Mariani Canova, R. Benedetti, *Serapion il Giovane. Liber Aggregà*, in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione - Palazzo del Monte, 21 marzo - 27 giugno 1999) a cura di G. Baldissin Molli, G. Mariani Canova, F. Toniolo, Panini, Modena 1999, pp. 154-157 (le citazioni da p. 154) e la scheda catalografica inglese *on line*. Un'immagine del f. 267r anche in Flores d'Arcais 2022, p. 253 fig. 201.

³⁷ Più affidabili per l'assegnazione del codice potrebbero essere le imprese della sfera armillare e della cometa (o *crux radiata*) presenti accanto alle armi carraresi, specie la prima e la variante della seconda col motto *pour moy auxi*, ricondotte di solito al Novello: non mancano però anche in questo caso dubbi e ambiguità circa la reale attribuzione di tali emblemi (cfr. A. Saccocci, *L'héraldique et l'iconographie des Carrara de Padoue sur les monnaies, les sceaux, les miniatures et les fresques (1338-1405)*, in *Héraldique et numismatique*. II. *Moyen Âge - Temps modernes*, a cura di Y. Loskoutoff, Presses Univ. de Rouen et du Havre, Mont-Saint-Aignan 2014, pp. 181-204; da integrare con N. Boaretto, *Il carro, la stella, l'archivio*, «Padova e il suo territorio», XXXVI, 2021, 213, pp. 39-42) e la compresenza della cometa senza motto pare comunque stabilire una continuità con una tradizione dinastica risalente al 1337, suggerendo una datazione prossima ai funerali del Vecchio, 1394 ca.

³⁸ CEM, cat. 27. Palazzo Papafava 1.

tirarono molti discendenti naturali dei Carraresi dopo il 1405³⁹, in facciata del palazzo comunale di Offida, nell'Ascolano, si rileva la presenza d'un consunto affresco araldico in cui l'arma di Ladislao d'Angiò-Durazzo, re di Sicilia (Napoli), è affiancata da due scudi carraresi *a priori* riferibili a Conte da Carrara, figlio naturale di Francesco I, vicerè degli Abruzzi e dal 1413 Signore di Ascoli: l'arma in destra, più leggibile, reca il cimiero del leopardo, già impiegato a Padova da Marsilio, in posizione rivolta, mentre resta ignoto se quella in sinistra esibisse la stessa o altra insegna, eventualmente riferita ad altro membro del casato, quali i figli di Conte, Ardizzone e Obizzo da Carrara⁴⁰. A conferma dell'incessante circolazione degli emblemi familiari, pure la monetazione ascolana di Conte reca le insegne del carro (nei bolognini) e della ruota (nei piccoli), e ad Ascoli stessa l'arma carrarese era presente sul ponte Maggiore, distrutto nel 1944, e probabilmente sulla tomba di Conte, sepolto nel 1420 in duomo. Essa doveva essere peraltro assai pervasiva se nel 1426, quando venne meno il sostegno angioino e i Carraresi persero la signoria sulla città, questa pagò un ducato «magistro Iohanni pictori [...] pro pictura IIII confalonorum populi et pro destruendo arma et insignia illorum de Carraria in tota civitate», sostituite con quelle della Chiesa e del papa⁴¹. Ancora in quell'area, a Teramo, dove Stefano da Carrara, figlio naturale di Francesco II e fino al 1405 vescovo di Padova, fu presule nel 1412-1427 (ma con una posizione fattasi critica dal 1420, fino a venir traslato alla sede lucana di Tricarico), la chiesa di San Domenico conserva un grande affresco votivo raffigurante un giovane laico (forse uno dei figli di Conte) in ginocchio davanti alla Vergine in trono circondata dai santi patroni di Padova (Giustina, Daniele, Prosdocimo, forse Antonio), san Berardo patrono di Teramo (?) e san Vito (?), sotto una cornice a scacchi policromi ritmata da clipei con l'arma del carro, priva però di cimiero⁴².

Se dunque i cimieri non costituivano affatto una "proprietà" individuale dei singoli membri del casato ma circolavano al suo interno tra le generazioni, altri casi mostrano che essi potevano venir trasmessi pure fuori della famiglia in senso stretto, nell'ambito del parentado più ampio e della clientela. Un

³⁹ Per le vicende de «i Carraresi dopo i Carraresi» si veda: A. Rigon, *Gente d'arme e uomini di chiesa: i Carraresi tra Stato Pontificio e Regno di Napoli (XIV-XV sec.)*, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, Roma 2017.

⁴⁰ Cfr. Camelliti 2022, p. 394.

⁴¹ Cfr. Rigon 2017, p. 303; Camelliti 2022, p. 395.

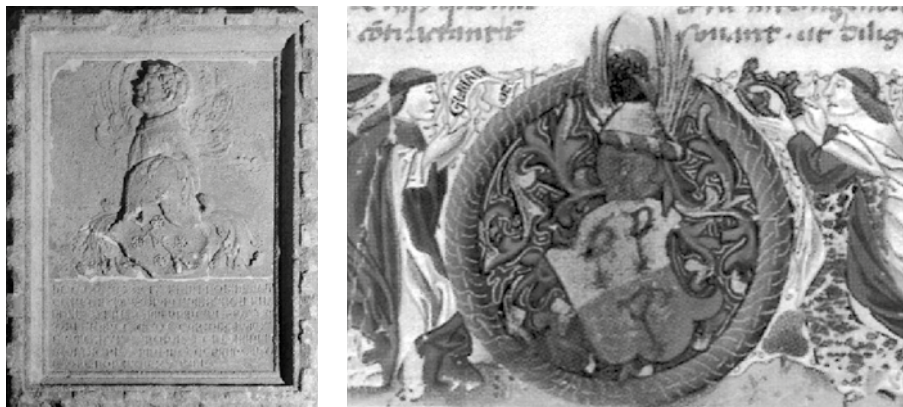
⁴² Cfr. Ead., *Tradizione e innovazione nell'iconografia dei santi patroni in Abruzzo nel corso del Quattrocento*, in *La via degli Abruzzi e le arti nel Medioevo (secc. XIII-XV)*, a cura di C. Pasqualetti, One Group edizioni, l'Aquila 2014, pp. 141-143; 2022, pp. 395-396; Rigon 2017, pp. 258-260.

noto esempio del primo tipo è la concessione onorifica del proprio «zimerium et insignem praeclaram vernicis videlicet capite cum collo vernicino albedine renittentis, cum cornibus nigris infra deductis ac auribus magnis, coloris eiusdem» (fig. 10c), disposta il 25 gennaio 1386, con una sorta di donazione *inter vivos*, da Bonifacio Lupi di Soragna, privo di figli, a favore del nipote Ugolotto Biancardo *quondam* Antonio di Parma, con licenza perpetua di «in suis quibuscumque lanceriis vexillis penelonibus supervestibus et armis quibuscumque ac elmis cristudis et galeis, necnon picturis et texturis quibuslibet, frui uti habere gaudere et deferre [...] sicut idem d. Bonifacius pro se fert»⁴³. Forse meno noto, per il secondo tipo, è il caso di Giovanfrancesco Capodilista, che al concilio di Basilea, nel 1434, l'imperatore Sigismondo creò conte palatino con tutta la discendenza concedendogli una nuova arma, completa di cimiero (un leone azzurro, armato e lampassato di rosso, coronato d'oro e crestato d'argento con occhi di pavone), ad affiancare l'*antiquissima Transelgardorum insignia* e quella *campestri bello quesita tempore Caroli Magni*, tradizionalmente alzate dai vari rami dell'ampio casato: l'anno seguente, quando il Capodilista si trovò ad esercitare le sue funzioni comitali confermando la nobiltà «compatri suo dilecto», il padovano Manfredo dal Cortivo, con tutta la famiglia rappresentata a Basilea dal figlio Rolando suo «donzello», egli suggellò l'atto concedendo al beneficiato, come cimiero, il «militem teucrum barbatum cum samitara tenentem Rologium in manibus cum his verbis *Memento quod cito labitur*», già proprio dell'*antiquissima Transelgardorum insignia*, dalle fattezze peraltro assai simili a quelle dello stesso imperatore Sigismondo⁴⁴.

Considerate le «vie traverse» tramite cui il cimiero poteva essere usato per creare o esibire reti d'affinità e continuità dentro e fuori i confini familiari, non stupirà, tornando ai Carraresi, di trovare un caso in cui esso serviva a rivendicare «sottovoce» un'appartenenza al *clan* resa opaca dai meri dati anagrafici e che la situazione politica *post* 1405 rendeva inopportuno se non rischioso affermare apertamente. Ci riferiamo a Francesco Alvarotti (1394-1460), canonico padovano dal 1406, dottore *in utroque* e giudice dal 1425, docente di diritto canonico dal 1430, a lungo vicario generale di Fantino

⁴³ Cfr. Ferrari 2019, § 46; il documento in: A. Sartori, *Nota su Altichiero*, «Il Santo», III, 1963, 3, pp. 291-328: 309, doc. VIII.

⁴⁴ Cfr. M. Blason Berton, *Un inedito diploma basileiense (1435) e la stemmologia capodilistiana*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», 60, 1971, 1, pp. 115-122; *De viris illustribus familiae Transelgardorum, Forzatè et Capitis Listae. Codice BP 954 della Biblioteca Civica di Padova*, a cura di M. Salmi, M. Blason Berton, Edindustria, Roma 1972, pp. 18, 24-25, 46, 50, 64, 67-68, 86, e i documenti mss. in BCPd, BP 954, ff. 1v, 2r, 3r, 35r, 36r; BP 1641.VII.



8. Confronto tra: (a) l'iscrizione commemorativa con arma e cimiero di Valburga da Carrara, badessa del monastero di Sant'Agata e Cecilia, 1401. Padova, palazzo Trento Papafava; (b) *Arma e il cimiero di Francesco Alvarotti*, 1460. Padova, Biblioteca Capitolare, ms. D28, Guillaume Durand, *Rationale divinorum officiorum*, f. 1r.

Dandolo vescovo di Padova e vicario *extra Patriam* del patriarca d'Aquileia cardinale Ludovico Mezzarota, figlio di Pietro – consigliere di Francesco Novello e fino a giugno 1405 suo oratore a Venezia (v. nota 35), riparato poi a Bologna dove testò a luglio 1405 e probabilmente morì entro gennaio 1413 – e di Giovanna da Carrara, figlia naturale dello stesso Novello, di cui portava il nome⁴⁵: il *bas-de-page* del foglio 1r del suo esemplare del *Rationale divinorum officiorum* di Guillaume Durand, legato nel 1460 al Capitolo padovano⁴⁶, reca al centro un clipeo col suo stemma, privo d'insegne ecclesiastiche e costituito dall'arma Alvarotti (troncato d'oro e di rosso a tre speroni (2,1) dell'uno nell'altro) timbrata da una sorta di palla recante un cercine nei colori familiari e cimata da un "angelo moro", alato, laureato e vestito d'una mantellina d'oro orlata d'azzurro, d'aspetto assai simile a quello della badessa Valburga da Carrara (v. sopra, fig. 8a) e chiaramente derivato dal moro cornuto di Ubertino e dei Franceschi (fig. 8b). Se l'ulteriore attenuazione del carattere bellicoso del cimiero carrarese, da cui è del tutto sparito l'elmo ridotto quasi a una falsa te-

⁴⁵ Cfr. M. Blason Berton, *Una famiglia di giuristi padovani: Pietro, Giacomo e Francesco Alvarotti (Speroni) e la loro biblioteca di diritto (1460)*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», LIII, 1964, pp. 95-149.

⁴⁶ Padova, Biblioteca Capitolare, ms. D28: cfr. S. Fumian, *Guglielmo Durand, Rationale divinorum officiorum*, in *I manoscritti miniati della Biblioteca Capitolare di Padova*, 2 voll., a cura di G. Mariani Canova, M. Minazzato, F. Toniolo, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, Padova 2014, pp. 834-841, 992.

sta “da parrucca”, resta d’incerta attribuzione tra lo *status* religioso del titolare dell’arma e la sua discendenza spuria (e di seconda generazione) dall’ormai deposto casato signorile, al tempo stesso non si può non osservare l’ardito richiamo della sua “carraresità”, rivendicata per via araldica.

Concludiamo il saggio con alcune osservazioni sulla diffusione dei cimieri a Padova in età carrarese e post-carrarese, che paiono confermare quanto a suo tempo rilevato da Matteo Ferrari⁴⁷, che si tratti cioè dell’importazione tardiva d’una moda d’origine germanica, presto recepita e diffusa negli ambienti cavallereschi e di corte per i quali quell’elemento araldico costituiva una sorta di *status symbol*, prevalente sull’originaria funzione identificativa. Al di là dell’ormai notissimo caso degli scudi e cimieri di Luigi d’Angiò (la «divisa del struzzo» nota dalle fonti)⁴⁸, affiancati o meno dalle sigle *R(ex) Hu(ngarie)*, ritrovati nel 2007 in più esemplari affrescati in uno degli “appartamenti d’onore” del castello di Padova e scolpiti su lastre un tempo murate sul loggiato antistante e sulla torre est del maniero⁴⁹ – databili forse verso il 1378, quando finì la costruzione del castello, e di certo entro l’11 settembre 1382, quando Luigi morì – altri esempi di presenze araldiche *foreste* meritano un cenno. Ci riferiamo *in primis* alle due serie di quattro armi munite di cimieri, tuttora non identificate ma *a priori* riferibili a cavalieri *alemani*, affrescate sulle tormentate mura della cappella dei Ss. Cosma e Damiano (poi Sanguinacci) nella chiesa degli Eremitani, dove nel 1373 fu sepolto lo svizzero Enrico Spisser, *conestabilis equester* di Francesco il Vecchio nella guerra “dei confini” morto a Padova all’*hospitium bovis*⁵⁰, quindi all’inedita lastra a cornice dentellata venuta in luce di recente

⁴⁷ Cfr. Ferrari 2019, §§ 50-54.

⁴⁸ Cfr. *La guerra da Trivixio*, in *Gesta Magnifica Domus Carrariensis*, a cura di R. Cessi, Zanichelli, Bologna 1965 (*RIS*², XVII.I.III), pp. 227-266: 250 n. 59a, dov’è citata tra le insegne reali esibite al funerale di Luigi d’Ungheria. Tale cimiero è forse liberamente ripreso in quello del sovrano “gigliato” (Carlo Magno o Luigi stesso) raffigurato in ginocchio nella scena della battaglia nella cappella di Bonifacio Lupi al Santo (v. sotto e cfr. M. Plant, *Portraits and Politics in Late Trecento Padua: Alrichiero’s Frescoes in the S. Felice Chapel*, *S. Antonio*, «The Art Bulletin», LXIII, 1981, pp. 406-425 un’immagine in Flores d’Arcais 2022, p. 177, fig. 137).

⁴⁹ Cfr. P. dal Zotto, *Luigi il Grande, re d’Ungheria, nel castello carrarese*, «Padova e il suo territorio», XXIV, 2009, 138, pp. 21-24; Ead. 2022; Flores d’Arcais 2022, pp. 150, 151-152, figg. 120-121; V. Baradel, *La scena della diplomazia. Politica internazionale e cultura di corte nel Castello carrarese di Padova*, in *Luigi il Grande* 2022, pp. 250-254. Il rilievo della torre est è oggi ai Musei Civici (Lapidario del Museo d’arte medievale e moderna, inv. 352), l’altro è perduto.

⁵⁰ Cfr. B. G. Kohl, *Giusto de’ Menabuoi e il mecenatismo artistico in Padova*, in *Giusto de’ Menabuoi* 1989, pp. 14, 23 n. 1-2: il fiorentino gestore del Bo e un commilitone svizzero, esecutori testamentari, affidarono ad Andriolo de’ Santi la scultura della lastra tombale (forse identificabile in quella assai consunta, scolpita con l’immagine d’un cavaliere catafratto e dal testo illeggibile già nel Seicento, ora a terra in anticappella Ovetari) e a Giusto de’ Menabuoi le pitture della cappella: la

nei depositi della Soprintendenza e certo proveniente dal bombardamento degli Eremitani del 1944, recante l'arma di Warner van Vlatten, membro del casato renano van Merode, diffuso nell'area tra Aachen e Bonn, in cimiero il cappello rimboccato tipico dell'araldica anglo-germanica (*cap of maintenance*) e la stella propria del suo ramo familiare (fig. 9)⁵¹, infine alla lastra tombale di Federico, figlio del conte Adolfo di Nassau, nobile armigero pure al servizio del Vecchio morto il 7 settembre 1361, un tempo nell'atrio sud del Santo e ora murata nel chiostro del Noviziato, che reca al centro la grande arma familiare col cimiero del leone coronato tra due corna di bufalo scaccate⁵².

Tali testimonianze superstiti, distribuite circa tra 1360 e 1380 ma certo precedute nel tempo da altre ormai scomparse, saranno state d'esempio per una diffusa adozione della moda emblematica proveniente da Oltralpe, non solo tra i Carraresi nei modi visti, ma nell'intera *élite* del tempo, iniziando dai cavalieri e toccando poi altri ceti: la presenza di cimiero si rileva(va) così agli Eremitani sulla lastra tombale del nobile Annibaldo della Vallà (13 ottobre 1356: un ormai illeggibile berretto conico con sfere e pennacchio)⁵³; sulle targhe di proprietà della cappella Dotto (anni Ottanta: una testa di leone per Antonio, d'elefante per Francesco *miles*, un tempo anche al vertice del mausoleo a parete)⁵⁴ e su quelle della cappella Ovetari (XV secolo, assente nella lastra tombale del 1372-1391: una testa calzante l'*oveta* parlante dell'arma)⁵⁵; a S. Agostino nelle analoghe targhe della cappella di Checo da Lion *heros* (circa

residua decorazione a fresco del muro nord, riferibile appunto a Giusto, mostra infatti due cavalieri (forse Enrico Spisser e un altro *miles* al servizio dei Carraresi) presentati alla Vergine in trono dai rispettivi santi patroni, e alla base uno scudiero che ne tiene i cavalli. Per la lastra tombale v. CEM, cat. 104. Ss. Filippo e Giacomo 12, nota. L'attribuzione dei dipinti è di Cristina Guarnieri, c.p.

⁵¹ Warner, documentato nel 1358, era figlio di Jan van Merode che ebbe dalla nonna il feudo di Vlatten da cui trasse il cognome (cfr. *L'Armorial Bellenville. Fac-similé du manuscrit Français 5320 conservé au Département des manuscrits occidentaux de la Bibliothèque nationale de France*, 2 voll., a cura di M. Pastoureau, M. Popoff, C. Vellet, Éditions du Gui, Lathuile 2004, pp. 203, 310), assente però tra quelli dei capitani di ventura attivi in Italia: lui stesso o un figlio fu quindi forse a Padova per lo Studio. Ampia documentazione araldica sui vari rami van Merode nello stesso *Armorial*, ff. 44v, 68v, 70r.

⁵² G. Foladore, *Il racconto della vita e la memoria della morte nelle iscrizioni del corpus epigrafico della basilica di Sant'Antonio di Padova (secoli XIII-XV)*, 2 voll., tesi di Dottorato in Scienze Storiche, Università degli Studi di Padova 2009, cat. Santo 74.

⁵³ CEM, cat. 102. Ss. Filippo e Giacomo 10.

⁵⁴ Rispettivamente: CEM, cat. 110. SS. Filippo e Giacomo 18; 98. Ss. Filippo e Giacomo 6. Si noti la differenza dall'impresa familiare con civetta e motto *bon pensiero*, ripetuta sull'epigrafe relativa alla dotazione della cappella da parte di Francesco il 31 dicembre 1380 (*ivi*, cat. 109. SS. Filippo e Giacomo 17) e altrove.

⁵⁵ *Ivi*, cat. 108. Ss. Filippo e Giacomo 16: una targa è ora all'esterno della cappella, l'altra, frammentaria, nei depositi della Soprintendenza.



9. Confronto tra due raffigurazioni dello stemma Van Vlatten: a. lastra a cornice dentellata con l'arma di Warner van Vlatten, *post* 1358. Padova, deposito della Soprintendenza, già chiesa degli Eremitani (?); Armorial Bellenville, ms. fr. 5230, f. 70r (Parigi, Bibliothèque nationale de France).

1380: una testa di leone, tratta dall'arma)⁵⁶; al Santo nella targa a cornice dentellata dei piacentini Arcelli (XIV-XV secolo: una branca d'orso impugnante un ramo noderoso)⁵⁷; sull'arca di Guglielmo Rossi da Parma e dei figli Pietro,

⁵⁶ Un esemplare completo è ora ai Musei Civici (Lapidario del Museo d'arte medievale e moderna, inv. 309a-b), dell'altro resta solo l'iscrizione, ora in villa Roberti a Brugine: v. *Corpus* 2015, pp. 78-81; *CEM*, cat. Emigrate 4.

⁵⁷ La targa, ora nel chiostro del Noviziato, circonda con altre tre dello stesso casato, tutte anepigrafi, le iscrizioni settecentesche provenienti dall'altare dell'Addolorata di S. Giovanni di Verdara, ma come le altre si trovava in origine presso la smantellata cappella di S. Canziano in basilica, che nel 1436-1439 era di ragione degli eredi di Filippo Arcelli, nel 1412-1415 signore di Piacenza, poi comandante dell'armata veneta nella conquista del Friuli (1417-1420) e morto a Capodistria nel

Marsilio e Rolando, cavalieri *Carrigerum affines*, nella cappella di S. Giacomo (1337-1348: una testa di leone, tratta dall'arma, e una di rettile)⁵⁸, sulle targhe di proprietà della cappella Rogati-Negri (o della Madonna Mora, 1364-1371: l'aquila dell'arma, coronata)⁵⁹, sull'arca di Manno Donati *miles magnus factis et nomine*, nell'andito tra i chiostri del Capitolo e del Noviziato (1370-1374: un *cap of maintenance* e una sfera)⁶⁰, nelle sculture e pitture soprastanti quella del bresciano, guelfo e antivisconteo, Federico Lavellongo *miles pius atque severus* e podestà di Padova, nell'atrio sud della chiesa (1373: un collo di drago con testa umana barbuto)⁶¹, sull'arca dei Paradisi Capodivacca, casato guelfo e filocarrarese, ancora nell'atrio sud (1377: un berretto conico con pennacchio, pure di tradizione germanica)⁶², sulla targa siglata da Naimerio Conti, consigliere e *daciarius* di Francesco il Vecchio, all'esterno della cappella familiare (o

1421, una cui discendente fu badessa di S. M. di Fistomba e S. Stefano a Padova dal 1440 al 1481. L'arma associata al cimiero, [di rosso] alla croce scaccata [d'argento e d'azzurro], è infatti quella del noto casato guelfo, assai ramificato in varie città padane: cfr. *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana*, 4 voll., a cura di G. Luisetto, Biblioteca Antoniana-Basilica del Santo, Padova 1983-1989, I, p. 97, n. 22; pp. 141-142, nn. 1-8, III/2; p. 1727, n. 130; pp. 1832-1834, nn. 1-15, 17-18; A. F. Arcelli, *La croce e il leone. Storia genealogica della famiglia Arcelli*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2018, pp. 37-44; J. Salomonio, *Urbis Patavinae inscriptiones sacrae et profanae* [...], G. B. Cesari, Padova 1701, p. 178, n. 5, p. 323, n. 32; V. Zaramella, *Guida inedita della Basilica del Santo: quello che della Basilica non è stato scritto*, Centro Studi Antoniani, Padova 1996, p. 698, assai confuso; lo stemmario Fuggeriano *Nobilium Mediolanensium*, ms. [1550-1555], München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Icon. 270, ff. 43r, 46r; l'*Araldo nel quale si vedono delineate e colorite l'arme de potentati e sovrani d'Europa* [...], ms. [1715], Modena, Biblioteca Estense Universitaria, γ.I.2.23 = Cam. 766, f. 59r. A conferma, si veda la tarda aggiunta all'*Opus familiare domesticum* del Pseudo-Favafoschi, ms. [1355-1364], Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, 56, ff. 1r-23r: 20r, che blasona una «brancama leonis nigram tenentem ramulum olive» inquartata con una «crucem factam ad modum schacherie albe et azuree»: a parte il dettaglio del ramo, ciò è appunto quanto presentano due delle targhe del Santo (l'altra reca la sola croce scaccata).

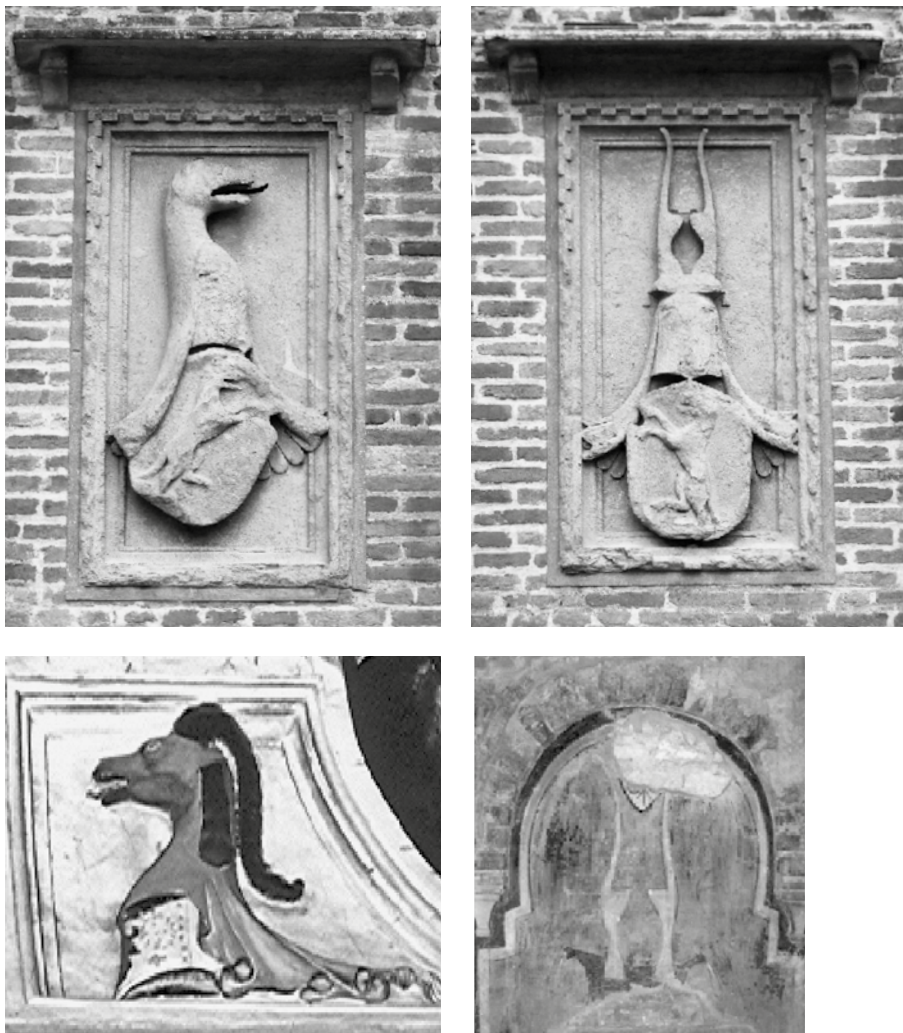
⁵⁸ Foladore 2009, cat. Santo 30; cfr. Flores d'Arcais 2020, p. 181, fig. 143.

⁵⁹ Cfr. B. Hein, *Sulle insegne araldiche nelle cappelle gentilizie dei Lupi e una attribuzione a Altrichiero*, «Il Santo», XLII, 2002, 1-3, pp. 373-389: 374; S. Ruzza, *La basilica di Sant'Antonio. Itinerario artistico e religioso*, Centro Studi Antoniani, Padova 2019, p. 198.

⁶⁰ Foladore 2009, cat. Santo 71: si noti la ripresa diretta del tipico cappello araldico germanico. Manca invece di cimiero l'arma del nipote Aparado q. Pazzino Donati nella lastra tombale del 1385 (?) ritrovata di recente: CEM, cat. 146. S. Agnese 3; F. Benucci, *Le iscrizioni ritrovate*, in *Una nuova Sant'Agnese. Il recupero di una chiesa del XII secolo e un nuovo centro per l'arte*, Skira, Milano 2022^b, pp. 142-151.

⁶¹ Foladore 2009, cat. Santo 42; Ruzza 2019, p. 340; Flores d'Arcais 2022, pp. 165, 168, fig. 134. Ricordiamo il carro dipinto sulla chiave di volta dell'atrio (fig. 2).

⁶² Il sarcofago, fondato dal giurista Bartolomeo Paradisi col fratello Ludovico, la cui arma è sulle mensole sottostanti ai cimieri, fu occupato per primo da Nicolò di Ludovico, *studens legum*: F. Benucci, *Stemmi di scolari dello Studio patavino fuori delle sedi universitarie*, Antilia, Treviso 2007, pp. 27-29; Foladore 2009, cat. Santo 40; Ruzza 2019, p. 341. Esempi di cimieri simili d'area germanica nell'*Armorial Bellenville*, ff. 58v, 70r, 71r.



10. Padova, i cimieri dei Lupi di Soragna: a-b. Oratorio di San Giorgio, cimieri della testa di lupo (Rolandino Lupi e discendenti) e delle corna d'antilope (Raimondino Lupi e discendenti); c. Basilica del Santo, cappella di San Giacomo, cimiero della testa di capra (Bonifacio Lupi e Ugolotto Biancardo); d. Palazzo della Ragione, sottotetto della loggia sud, cimiero delle corna d'antilope con scudetto carrarese tra le punte.

del Beato Luca, 1382: un simile ma corroso berretto conico)⁶³, nella cappella di San Giacomo, in facciata, sull'arca di Bonifacio Lupi di Soragna *miles iam bello clarus et armis* e nella scena della sua *präsentatio* alla Vergine in trono affrescata a lato (1372-1389: una testa di capra a corna abbassate, fig. 10.c)⁶⁴, e nei primi anni del dominio veneto sull'epigrafe funeraria di Nicolò Raimondi da Monselice *medicine doctor et artis cirogice lector*, in chiostro del Capitolo (1413-1415: una testa di cane con collarino)⁶⁵.

Particolare è il caso dell'oratorio di San Giorgio, in origine cappella funeraria di Raimondino qm. Rolandino Lupi di Soragna e discendenti, eretto nel 1377 e finito di decorare nel 1384: se in facciata campeggiano due targhe scolpite con l'arma familiare⁶⁶ cimata rispettivamente da una testa di lupo rivolta, tratta dall'arma (fig. 10a)⁶⁷, e da due corna d'antilope in maestà (fig. 10b, identiche a quelle viste sopra nel sottotetto del palazzo della Ragione, con lo scudetto carrarese tra le punte – fig. 10d – immagine insolita che il costante sostegno politico e militare offerto dai Lupi ai Carraresi fin dai tempi di Ubertino rende ora interpretabile)⁶⁸, all'interno la lunga parata affrescata dei Lupi inginocchiati in armi, col lupo dipinto sulla corazza, e presentati alla Vergine in trono dai loro santi patroni, mostra al primo posto il capostipite Rolandino e la moglie, lui con l'elmo e il cimiero del lupo sulle spalle, seguiti da otto tra figli e nipoti, con Raimondino per ultimo, tutti con l'elmo e il cimiero delle corna sulle spalle, confermando così sia l'uso di diversi cimieri

⁶³ Foladore 2009, cat. Santo 84. Come detto, gli stipiti dell'arco d'accesso alla cappella recano, sopra alle armi Conti, due carri scalpellati (cfr. Zaramella 1996, p. 48; Hein 2002, p. 383; Ruzza 2019, p. 201).

⁶⁴ Hein 2002, p. 373; Foladore 2009, cat. Santo 29; Flores d'Arcais 2022, pp. 86, 172, 181, figg. 70, 181, 143: è questo il cimiero trasmesso nel 1386 a Ugolotto Biancardo (v. sopra).

⁶⁵ Foladore 2009, cat. Santo 46: l'arca soprastante reca invece l'immagine del *doctor in cathedra*.

⁶⁶ Si tratta di copie novecentesche: gli originali sono nel chiostro del Generale. Cfr. Flores d'Arcais 2022, p. 192 fig. 154.

⁶⁷ Cfr. Foladore 2009, cat. Santo 10. L'arma del lupo, dipinta pure negli archetti pensili su tre lati dell'edificio e in più punti degli affreschi interni, è ripresa dall'animale seduto al vertice del timpano e, all'interno, da quelli scolpiti a tutto tondo alla base delle colonne che reggono l'arca di Raimondino e a bassorilievo sul coperchio della stessa arca e sulla corazza della statua che l'affianca, con elmo e *cusinello* portacimiero, unico residuo leggibile dell'originaria serie di dieci, probabilmente tutte recanti l'insegna del lupo e ognuna col nome d'un familiare alla base: cfr. Salomonio 1701, pp. 418-419 n. 305; Hein 2002, pp. 375-378; Flores d'Arcais 2022, pp. 213, 210-211 figg. 167-168. Nei depositi del Museo antoniano si conserva inoltre una piccola mensola lapidea scolpita con un lupo nascente da una corona.

⁶⁸ Cfr. Foladore 2009, II, pp. 27-35. Erra quindi Sartori 1963, p. 297, seguito da Foladore 2009, II, p. 28 nota 62, ritenendo che la seconda arma sia quella di Bonifacio Lupi, che l'avrebbe posta in veste d'esecutore testamentario di Raimondino: come s'è visto, il cimiero di Bonifacio era la capra a corna abbassate (cfr. già Hein 2002, p. 376 nota 10).

all'interno d'uno stesso casato che l'assenza di valore di distinzione individuale, per almeno uno di essi⁶⁹.

Se coi giuristi Paradisi, il medico Raimondi e i mercanti Ovetari, tra la fine del XIV secolo e la metà del XV la moda del cimiero pare aver raggiunto l'élite urbana non cavalleresca, essa restò in voga anche presso i nuovi professionisti della guerra come mostrano i vari esemplari del gatto dei Gattamelata, associato all'arma della corda intrecciata (alludente all'antico mestiere di famiglia), nei rilievi del cenotafio equestre in piazza del Santo⁷⁰ e al vertice degli arconi delle tombe di Erasmo (Stefano) da Narni e del figlio Gianantonio nella cappella di famiglia (ora del Santissimo) in basilica (1453-1457)⁷¹, e nel contempo si diffuse pure nell'aristocrazia di origine mercantile, lontanissima da ogni tradizione cavalleresca, giunta al potere nel 1405 a Padova e in Terraferma: i numerosi stemmi di podestà e capitani veneti di XV e XVI secolo muniti di cimiero che tuttora, scolpiti (e in vari casi corrosi e illeggibili) o dipinti, fanno mostra di sé presso i palazzi comunali della città (palazzo del Capitano e dei Camerlenghi⁷², inclusi il fronte e la galleria della sala dei Giganti, ora universitaria, palazzo del Podestà e degli Anziani, palazzo della Ragione, loggia del Consiglio) e nel lapidario dei Musei Civici ne sono la prova migliore, spesso non priva di valore artistico.

⁶⁹ Sul tema già Ferrari 2019, § 45: come nelle statue dell'arca, pure nell'affresco i familiari sono identificati dai nomi dipinti sotto la scena di *praesentatio*. Il cimiero delle corna era peraltro certamente usato dallo stesso Raimondino, come prova l'esemplare in coperta della raccolta di «raggioni sull'oratorio di S. Giorgio» conservata nell'archivio di famiglia a Soragna: cfr. Hein 2002, p. 376 nota 10; Flores d'Arcais 2022, pp. 192, 200-201, fig. 160.

⁷⁰ Anch'essi copie moderne: gli originali sono in Biblioteca antoniana.

⁷¹ Cfr. Foladore 2009, cat. Santo 1, 32-33.

⁷² Uso documentato pure dal telero di Pietro Damini, *Passaggio delle consegne in piazza dei Signori a Padova tra due podestà e capitani di Este*, 1630-1631, conservato nel Municipio di Padova, ora in sala Giunta: cfr. F. Benucci, *Stemmi ed epigrafi del palazzo del Capitano e dei Camerlenghi, «Padova e il suo territorio»*, XXIV, 2009, 141, pp. 10-13; Ead., *Storia, comunicazione politica e immagine artistica: una rilettura del telero di Pietro Damini nel Municipio di Padova*, «Terra d'Este», XXXIX, 2010, pp. 157-202.

Alice Ducati

Pittura a soggetto troiano tra memoria storica, celebrazione politica e insegnamento morale

RIASSUNTO: Il contributo illustra alcune testimonianze figurative del mito troiano nelle sue rielaborazioni medievali, indagando i possibili motivi dietro l'interesse provato da numerosi committenti verso un tale soggetto. Oltre alla pittura per cassone e ad alcuni manoscritti miniati, vengono presi in esame tre notevoli cicli di pittura murale: gli affreschi della loggia dei Cavalieri di Treviso, della loggia del Comune di Udine e del porticato esterno della villa le Brache di Firenze.

ABSTRACT: The contribution presents a study of various visual depictions of the Trojan myth in its medieval adaptations, delving into the potential motivations that led numerous patrons to be interested in such a subject. Apart from cassone painting and select illuminated manuscripts, this research analyzes three noteworthy cycles of mural painting: the frescoes of the Loggia dei Cavalieri in Treviso, the Loggia del Comune in Udine, and the external portico of Villa le Brache in Florence.

La rappresentazione del mito di Troia funge da tema allo stesso tempo storico, letterario ed epico. Nel presente contributo si illustreranno alcuni esempi notevoli della fortuna figurativa di tale mito antico nella sua veste cavalleresca¹. Fra il Due e il Quattrocento, infatti, come da un lato attestano gli inventari delle biblioteche medievali e l'origine e la provenienza dei manoscritti

* Ringrazio Marcello Beato e Dario De Cristofaro per l'attenta rilettura e per i consigli riguardanti alcuni approfondimenti bibliografici.

¹ Su questo argomento si vedano: F. Saxl, *The Troy Romance in French and Italian Art*, in Id., *Lectures*, 2 voll., The Warburg Institute, London 1957, I, pp. 125-138 (edizione italiana *Il romanzo di Troia nell'arte francese e italiana*, in Id., *La storia delle immagini*, Laterza, Bari 1965, pp. 17-34); M. R. Scherer, *The Legends of Troy in Art and Literature*, Phaidon, New York-London 1964; H. Buchtal, *Historia Troiana. Studies in the History of Mediaeval Secular Illustration*, The Warburg Institute-University of London-Brill, London-Leiden 1971; F. Cecchini, *Troia, Romanzo di*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, XI, Roma 2000, pp. 355-359.

superstiti e, dall'altro, alcune fonti artistiche e letterarie di tipo indiretto, la storia di Troia era conosciuta in larga parte attraverso opere quali il *Roman de Troie* (1165 ca.), l'*Histoire ancienne jusqu'à César* (inizi sec. XIII) e l'*Historia destructionis Troiae* (1272-1287), spesso per il tramite di codici arricchiti da importanti cicli di miniature.

A questa tradizione testuale e iconografica si ricollegano anche due importanti testimonianze di pittura murale profana risalenti al Medioevo, entrambe trecentesche, entrambe del Nord Est italiano: si tratta degli affreschi oggi assai lacunosi della loggia dei Cavalieri di Treviso (fig. 1) e del frammento di affresco staccato oggi conservato ai Civici Musei di Udine (fig. 2, tav. XX-VIII), verosimilmente proveniente dall'antica loggia del Comune. Per la loro natura di pitture esposte in spazi pubblici (seppur di diversa natura, dato che, come si vedrà *infra*, in un caso siamo di fronte a uno spazio di tipo elitario ed esclusivo e, nell'altro, a uno spazio di effettiva rappresentanza comunale), a mio avviso gli affreschi di Treviso e di Udine sono due esempi paradigmatici dell'utilizzo della storia troiana come narrazione figurativa di carattere primariamente storico, politico e militare. Nel Medioevo, infatti, il mito di Troia era ritenuto storia vera e molto diffusi erano i racconti eziologici e le leggende che, con intento nobilitante, in modo esplicito o anche solo allusivo, facevano rimontare la fondazione di città, dinastie e usanze agli eroi greci o troiani.

La tradizione letteraria e iconografica

Durante il Medioevo le principali fonti testuali per la storia di Troia non erano i poemi omerici o le opere dei maggiori autori latini quali ad esempio Virgilio, Ovidio o Seneca, bensì due opere della tarda antichità, la *De excidio Troiae historia* di Darete Frigio e gli *Ephemeridos belli Troiani libri* di Ditti Cretese, che si presentano come diari di guerra scritti da personaggi che avevano partecipato in prima persona agli eventi bellici. Queste due opere narrano quindi la distruzione di Troia in modo molto verosimile rispetto alle versioni di stampo mitologico di tradizione omerica, tanto che per secoli Darete e Ditti sono stati considerati degli attendibili storiografi².

Le opere di Darete e Ditti sono state rifuse in un'unica narrazione verso la metà del secolo XII dal chierico francese Benoît de Sainte-Maure. Il *Roman*

² Sulla fortuna di Darete e Ditti si veda V. Prosperi, *Omero Sconfitto. Ricerche sul mito di Troia dall'antichità al Rinascimento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2013.



1. Pittore veneto, *Scene di assedio e navigazione*, inizio XIV secolo. Treviso, loggia dei Cavalieri.

de Troie che ne è risultato, lungo oltre 30.000 versi, racconta nella loro interezza le vicende della guerra di Troia, dalle sue origini remote fino ai ritorni dei Greci in patria. Il romanzo vivacizza inoltre il resoconto delle battaglie con inserti originali di stampo erotico e meraviglioso, rivestendo usi e costumi antichi con il corrente gusto cavalleresco e cortese.

Il *Roman de Troie* ha conosciuto presto una notevole diffusione e ha fondato di fatto la *vulgata* narrativa del mito troiano per tutto il Medioevo, anche attraverso le varie prosificazioni, traduzioni e rielaborazioni che ne sono state tratte lungo i secoli. Tra queste si segnala in particolare l'*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne, composta tra il 1272 e il 1287: trasmessa da centinaia di codici, grazie al *medium* linguistico-letterario di una prosa latina di respiro più storico che romanzesco, essa si è diffusa in tutta Europa e ha garantito la circolazione del *Roman de Troie*, seppur sotto smentite spoglie, tra i più disparati tipi di pubblico³.

³ Sul *Roman de Troie* e sulla sua fortuna è fondamentale lo studio di M.R. Jung, *La légende de Troie en France au moyen âge. Analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits*, Francke, Basel-Tübingen 1996; per l'area italiana risulta ancora importante E. Gorra, *Testi inediti di Storia trojana preceduti da uno studio sulla leggenda trojana in Italia*, Loescher, Torino 1887; si vedano anche le sintesi e gli aggiornamenti forniti in A. D'Agostino, *Le gocce d'acqua non hanno consumato i sassi di Troia. Materia troiana e letterature medievali*, CUEM, Milano 2006 e in *Troie en Europe au Moyen Âge. D'un imaginaire l'autre, d'une langue l'autre*, a cura di C. Croizy-Naquet, A. Rochebouet, F. Tanniou, «Troianalexandrina», XVIII-XIX, 2018-2019. Per la fortuna dell'*Historia destructionis Troiae* mi permetto di rinviare alla bibliografia pregressa citata in: A. Ducati, *La «Declamatio Priami» da Coluccio Salutati a Guido delle Colonne*, «Filologia italiana», XVI, 2019, pp. 9-21.



2. Due pittori friulani, *Storie della Guerra di Troia*, metà del XIV secolo (*ante* 1364). Udine, già loggia comunale, oggi Civici Musei e Gallerie di Storia e Arte di Udine.

Le prime rappresentazioni figurative medievali di episodi della storia di Troia risalgono proprio ai cicli di miniature che accompagnano il *Roman de Troie* e le opere che da esso derivano. In particolare, si ritiene che il nucleo iconografico che ha dato origine a tutti i successivi cicli illustrativi del mito troiano sia stato ideato in Francia verso la metà del Duecento, proprio per corredare di illustrazioni il romanzo di Benoît de Sainte-Maure⁴. Un apporto fondamentale alla tradizione figurativa di soggetto troiano è dato tuttavia dal testimoniale manoscritto prodotto in Italia, soprattutto nel corso del Trecento.

Per quanto riguarda nello specifico il *Roman de Troie* in versi, si pensi che, dei dieci testimoni completi di origine italiana, cinque sono manoscritti di lusso corredati da almeno duecento miniature ciascuno (per un confronto, si pensi che il *corpus* di miniature francesi a soggetto troiano studiato da

⁴ Il più antico testimone è rappresentato dal codice Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1610, datato al 1264. Su di esso si veda E. Morrison, *Linking Ancient Troy and Medieval France. Illuminations of an Early Copy of the «Roman de Troie»*, in *Medieval Manuscripts, Their Makers and Users. A Special Issue of Viator in Honor of Richard and Mary Rouse*, Brepols, Turnhout 2011, pp. 77-102.

Carine Durand ammonta a circa duecento miniature in totale)⁵. Si tratta dei seguenti manoscritti: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 2571 [=W], Sankt Peterburg, Rossijskaja Nacional'naja Biblioteka, fr.F.v.XIV.3 [=S], Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 782 [=C]⁶, Venezia, Biblioteca Marciana, fr. 17 [=V1]⁷ e Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 1505 [=R]⁸.

In riferimento all'*Historia destructionis Troiae*, si ritiene che il più antico ciclo illustrativo che correda questo testo sia stato ideato a Venezia. Gli esemplari miniati meglio noti, all'interno di una tradizione manoscritta ancora in gran parte inesplorata, sono tre⁹: Madrid, Biblioteca nacional de España, 17805; Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer, 78; Milano, Biblioteca Ambrosiana, H 86 sup.

Per ciò che attiene le versioni in prosa francese, rappresenta un caso a sé il codice London, British Library, Royal 20.D.I della seconda redazione dell'*Histoire ancienne jusqu'à César*, una compilazione di storia antica la cui trasmissione testuale e iconografica si è spesso incrociata con quella del *Roman de Troie* e delle sue rielaborazioni¹⁰. Sono invece una decina i codici illustrati della prima redazione dell'*Histoire ancienne* prodotti in Italia. Molti di essi e il codice Paris, Bibliothèque nationale de France, n.a.fr. 9603, testimone della seconda prosificazione del *Roman de Troie*, fanno parte di un di-

⁵ Oltre alle opere citate alla nota 1, sulla tradizione dei manoscritti istoriati di soggetto troiano si vedano: C. Durand, *L'illustration du «Roman de Troie» et de ses dérivés dans les manuscrits français*, tesi di dottorato, 4 voll. in 8 tomi, École des hautes études en sciences sociales, Paris 2003; I. Molteni, *Il mito troiano e i signori d'Italia. Decorazione e ricezione dei «Roman de Troie» istoriati trecenteschi*, in *Survivals, revivals, rinascenze. Studi in onore di Serena Romano*, a cura di N. Bock, I. Foletti, M. Tomasi, Viella, Roma 2017, pp. 365-377; *Allen Mären ein Herr. Ritterliches Troja in illuminierten Handschriften*, a cura di C. Cipollaro, W. Schwarz, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 2017.

⁶ Su questi tre manoscritti si veda il recente lavoro di S. De Santis, *Galvano di Bologna. Tra la «Commedia» dantesca e il «Roman de Troie» di Benoît de Sainte-Maure*, Gangemi, Roma 2019.

⁷ S. Bisson, *Il fondo francese della Biblioteca Marciana di Venezia*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2008, pp. 74-87.

⁸ *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Musei Vaticani, 9 ottobre 1996 - 19 aprile 1997) a cura di M. Buonocore, Palombi-Rose, Roma 1996, pp. 276-283, cat. 54 (scheda di F. Manzari).

⁹ Su questi codici si vedano rispettivamente: *Historia civitatis Troiane. Biblioteca nacional de España, ms. 17805*, Facsimil y Libro de estudios, a cura di J. A. Merino, G. Avenoz, J. M. Salvador González, Orbis Medievalis, Madrid 2018; *Historia destructionis Troiae (Bibliotheca Bodmeriana, Cologny-Genève, Codex 78)*, a cura di H. Buchtal, Edition Helga Lengenfelder, München 1987; B. Degenhart, A. Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450. II. Venedig. Addenda zu Süd- und Mittelitalien*, Mann, Berlin 1980, I, pp. 91-104, cat. 643.

¹⁰ A. Rochebouet, *Réécrire l'histoire de Troie. La cinquième prose du «Roman de Troie», compilation et création*, Classiques Garnier, Paris 2022, in particolare alle pp. 141-153 per il codice Royal.

battuto *corpus* di manoscritti un tempo ritenuti di origine napoletana e oggi assegnati a botteghe pisano-genovesi; si tratta di prodotti di media fattura che testimoniano l'interesse nei confronti di questi testi in versione illustrata non solo presso le famiglie signorili più ricche e potenti, ma anche presso un pubblico aristocratico e borghese meno facoltoso¹¹.

Sul versante della produzione troiana in volgare, sono degni di nota i cicli illustrativi dei codici Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, in. scrin. 151 (testimone del romanesco *Liber Ystoriarum Romanorum*)¹², Venezia, Biblioteca Marciana, it. VI.81 (inventariato anche come ms. 5975, testimone di una compilazione volgare basata sulla prima redazione dell'*Histoire ancienne*)¹³, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Med. Pal. 153 (testimone del *Libro Troiam* veneto)¹⁴ e Pl. 62.13 (testimone del volgarizzamento dell'*Historia destructionis Troiae* di Filippo Ceffi, di mano del fiorentino Simone Alberti)¹⁵, infine Siena, Biblioteca degli Intronati, I.VII.12 (altro testimone del volgarizzamento ceffiano, di mano del senese Niccolò Ventura)¹⁶.

Treviso e Udine: due esempi di pittura monumentale

Dalla tradizione testuale e iconografica appena sommariamente descritta dipendono anche i cicli di affresco a soggetto troiano della loggia dei Cavalieri di Treviso e di quella del Comune di Udine.

Occorre prima di tutto rimarcare come sia la Marca Trevigiana sia Udine

¹¹ Un dettagliato sunto del dibattito critico sui manoscritti pisano-genovesi è in F. Fabbri, *Romanzi cortesi e prosa didattica a Genova alla fine del Duecento fra interscambi, coesistenze e nuove prospettive*, «Studi di storia dell'arte», XXIII, 2012, pp. 9-32. Per i cicli illustrativi dell'*Histoire ancienne* lo studio di riferimento è D. Oltrogge, *Die Illustrationszyklen zur «Histoire ancienne jusqu'à César» (1250-1400)*, Peter Lang, Frankfurt am Main et. al. 1989.

¹² *Historiae Romanorum. Codex 151 in scrin. der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg*, a cura di T. Brandis, O. Pächt, 2 voll., Propyläen, Frankfurt am Main 1974.

¹³ G. Carlesso, *Variazioni sulla «Historia destructionis Troiae» di Guido delle Colonne* «Studi sul Boccaccio», XLV, 2017, pp. 299-346.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *I manoscritti della letteratura italiana delle origini*. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, a cura di S. Bertelli, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2011, pp. 52-53, cat. 20.

¹⁶ A. Cavinato, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 26 marzo - 11 luglio 2019) a cura di M. Seidel, F. Caglioti, Motta, Milano 2010, pp. 580-583, cat. G.30 e G.31. Su tutti questi manoscritti mi permetto di rinviare anche alla bibliografia pregressa e ad alcune nuove ipotesi interpretative suggerite in A. Ducati, *La prosa latino-francese di argomento troiano del codice Barb. lat. 3953 e la fortuna medievale della materia troiana in Italia*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Trento, 2017-2018.

sono due aree dove si suppone siano ampiamente circolate le narrazioni troiane derivate dal romanzo di Benoît de Sainte-Maure.

Per quanto riguarda Treviso, l'indizio più significativo in tal senso mi sembra il riassunto-traduzione in latino del *Roman de Troie* copiato in apertura del codice Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, Barb. lat. 3953, uno dei due canzonieri parzialmente autografi del poeta-notaio trevigiano Nicolò de' Rossi. Il manoscritto, databile al 1325-1335, trasmette una raccolta di poesie di de' Rossi e di altri poeti trevigiani e veneti: il fatto che una storia troiana si trovi in apertura di una raccolta di canzoni e sonetti assai caratterizzata in senso municipale dimostra il radicamento di questo mito antico nell'immaginario delle élites cittadine¹⁷.

Per ciò che concerne invece Udine, Costanza Cipollaro e Michael Viktor Schwarz hanno recentemente ricondotto alla famiglia ghibellina dei Pavone (o Pavoni) di Udine lo stemma di nero a due fasce d'oro in capo al leone passante d'oro sul frontespizio del già citato codice R del *Roman de Troie*. Benché si tratti di una ridipintura seriore di un precedente blasone losangato in banda di bianco e d'azzurro, variante corrente dell'arma dei Wittelsbach di Baviera, lo stemma dei Pavone testimonia la presenza sul territorio udinese di un manoscritto del *Roman de Troie* corredato di un ampio ciclo di miniature¹⁸.

Gli affreschi troiani di Treviso e di Udine sono stati indagati e descritti da Enrica Cozzi in una serie di schedature e studi, che qui riassumerò in breve. La loggia dei Cavalieri (*Loggia militum*) di Treviso, ancora oggi in piedi seppur dopo alterne vicende di degrado e restauro, si configurava in epoca medievale come uno spazio pubblico, in quanto esposto allo sguardo dei passanti, ma riservato alla frequentazione da parte di una specifica élite. La loggia era stata infatti costruita – probabilmente all'inizio della seconda metà del Duecento – come luogo specificamente riservato ai divertimenti dei nobili e dei cavalieri, distinto dalla *Loggia populi* aperta anche agli altri ceti sociali. La struttura risulta caduta in disuso già alla fine del secolo XV e le decorazioni pittoriche sia esterne sia, soprattutto, interne sono oggi quasi interamente perdute; ne conservano testimonianza alcune copie ad acquerello commissionate a vari artisti alla fine dell'Ottocento da Luigi Bailo¹⁹. Lo strato decorativo più an-

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ C. Cipollaro, M. V. Schwarz, *Ein Troja-Roman für Kaiser Ludwig den Bayern?*, «Codices manuscripti», LXXVIII-LXXIX, 2011, pp. 53-58.

¹⁹ Alcune riproduzioni di questi disegni, oggi conservati presso l'Archivio e la Biblioteca Comunale di Treviso, sono pubblicate in *La Loggia dei Cavalieri in Treviso*, a cura di G. Anselmi *et alii*, Grafiche Italprint, Treviso 2000.

tico, dell'interno e dell'esterno, è con ogni probabilità coevo alla costruzione dell'edificio, databile cioè all'incirca al 1276-1277. Ciò che qui interessa è però lo strato decorativo più recente dell'interno, databile agli inizi del Trecento, forse proprio attorno al 1313, perché è nel 1314 che, come attestano i documenti d'archivio, «il consiglio cittadino, ben conscio dell'eccezionalità del monumento situato in posizione urbana preminente, delibera di comprare, per poi abatterle, le case vicine, "cum maxima pars pulchritudinis civitatis Tervisii constet in illa"»²⁰.

Il ciclo di affreschi si disponeva su tre fasce sovrapposte e doveva quindi illustrare molti degli episodi della storia troiana. Le immagini più leggibili sono al livello della fascia superiore: una scena di imbarco, una di navigazione, un assedio, un esercito di guerrieri che sbarca dalle navi e attacca i nemici (fig. 1), varie scene di battaglia. Sembra quindi che si sia conservata la parte iniziale del ciclo: ad eccezione delle storie dei ritorni degli eroi greci in patria narrati nel finale della storia, la maggior parte degli episodi di navigazione del *Roman de Troie* e delle opere che a esso si ispirano è concentrata all'inizio del racconto (viaggio di Giasone e degli Argonauti; prima distruzione di Troia capeggiata da Ercole; ambasciate di Antenore; spedizione di Paride culminante nel rapimento di Elena; presa di Tenedo e approdo dei Greci a Troia che preludono alla seconda distruzione della città). Nella scena di imbarco della loggia trevigiana è caratteristica la presenza di due figure coronate a capo di una schiera di cavalieri, ritratte nell'atto di minacciare una figura disarmata pronta a salire su una nave che sta per allontanarsi dalla riva. Ritengo che si potrebbe trattare di Castore e Polluce che scacciano Antenore, inviato come ambasciatore da Priamo nel tentativo di chiedere la restituzione pacifica della sorella Esione, rapita durante il primo sacco greco a Troia.

La fascia intermedia e quella inferiore degli affreschi trevigiani sono, invece, frammentarie, ma in quest'ultima si intravedono, in un disegno di Antonio Carlini²¹, delle scritte: i nomi di «Polibetes» e «Neotolomus» e altre parole meno facilmente identificabili. Da questi lacerti risulta impossibile risalire alla natura linguistica delle didascalie originarie e quindi della specifica fonte testuale (gli antroponimi citati sono in linea di massima compatibili con un testo francese, latino o volgare). È inoltre incerta l'originaria collocazione di queste scritte, che poteva essere dentro la scena, a mo' di semplici *tituli* identificativi dei personaggi (come ad esempio nel caso di alcuni cassoni dipinti e

²⁰ E. Cozzi, *La cultura figurativa a Treviso tra Romanico e Gotico*, in *Il Palazzo dei Trecento a Treviso. Storia, arte, conservazione*, a cura di G. Delfini, F. Nassuato, Skira, Milano 2008, pp. 17-29: 22.

²¹ Se ne veda la riproduzione in *La Loggia dei Cavalieri* 2000, p. 36.

delle miniature del manoscritto C del *Roman de Troie*), o fuori dalla scena, come didascalie inscritte in cornici dipinte che individuano e racchiudono le varie scene (come nel caso della loggia di Udine e della fiorentina villa le Brache).

Insomma, secondo Cozzi, la decorazione della loggia «recentemente restaurata, è ora leggibile nei brani rimasti, ma attende uno studio storico-artistico attento»²². Tuttavia è possibile osservare che le scene conservate si concentrano sul filone politico-guerresco della storia troiana: forse non è un caso, e forse i committenti erano più interessati a una celebrazione delle imprese militari e diplomatiche degli antichi cavalieri, che non alle loro avventure amorose.

Proviene quasi certamente dall'antica loggia del Comune di Udine (quindi una sede ufficiale dell'amministrazione pubblica) il frammento di affresco oggi conservato ai Civici Musei della città, scoperto nel 1982 durante i restauri dell'odierno palazzo Manin (fig. 2, tav. XXVIII). Tale lacerto è probabilmente posteriore alla decorazione trevisana ed è databile, secondo Cozzi, all'incirca alla metà del secolo XIV, comunque anteriormente al 1364, poiché in un inventario dei beni del Comune, redatto in quell'anno, è menzionata una «lozia de Troianorum et Grecorum bello pincta», con ogni verosimiglianza identificabile con il ciclo d'appartenenza del frammento. Esso doveva peraltro essere caratterizzato da una certa complessità. Il ciclo si disponeva infatti su tre fasce sovrapposte, come nel caso di Treviso. Inoltre, sono due gli artisti all'opera nel solo frammento superstite: il primo, attivo nel registro superiore, sembra legato alla tradizione locale, mentre il secondo, attivo nel registro inferiore e secondo Cozzi dotato di notevoli capacità artistiche, sembra legato alla tradizione bolognese.

Le quattro scene sopravvissute sono tutte – e forse non a caso, come si è già osservato in merito alla loggia di Treviso – di soggetto guerresco. La decifrazione dell'unica *inscriptio* oggi leggibile («Como lo re Toas alcise Car-sibila figiol») ha consentito a Cozzi di affermare che la fonte del ciclo è un volgarizzamento, di cui viene riprodotto a mo' di didascalia il titolo di uno dei capitoli. Il legame con la fonte letteraria troverebbe un riflesso non solo nel testo dell'*inscriptio*, ma anche nelle modalità di esecuzione, dato che l'iscrizione risulta in effetti assai simile, dal punto di vista formale, alla rubrica di un manoscritto²³.

²² Cozzi 2008, p. 29, nota 3. Sulla loggia di Treviso, il contributo di Cozzi più recente a me noto è il saggio *Pittura di epoca romanica e gotica a Treviso*, con la relativa scheda cat. 98, in *Musei Civici di Treviso. La Pinacoteca*, a cura di E. Cozzi, Antiga, Crocetta del Montello 2013, I, pp. 15-21 e 244-245, a cui rimando per la bibliografia pregressa.

²³ Per i frammenti di affresco di Udine la schedatura più recente mi risulta essere *La Galleria*

Quanto alla didascalia è possibile avanzare alcune ulteriori osservazioni rispetto a quanto già suggerito da Cozzi: la tipologia di rubrica «Como ecc.» si ritrova effettivamente in vari volgarizzamenti di materia troiana, ad esempio in quello toscano di Filippo Ceffi o quello veneto del *Libro Troiam*²⁴. Tuttavia, l'episodio dell'uccisione di Cassibilant, figlio naturale di Priamo, è generalmente trascurato dalle rubriche dei manoscritti, fatta eccezione per la cosiddetta seconda prosificazione francese del *Roman de Troie*, verosimilmente composta nel Nord Italia, e la relativa traduzione in volgare senese di Binduccio dello Scelto²⁵. Infatti, nel volgarizzamento senese, la rubrica del capitolo CLXI, «Come Cassibilas fu morto», rispecchia quella dei codici Paris, Bibliothèque nationale de France, n.a.fr. 9603, f. 47^{rb} e Grenoble, Bibliothèque municipale, 861, f. 36^{rb}, che leggono entrambi «Coment Casibellans fu hocis qui estoit fis au roi Priant» (nel caso del codice parigino, la rubrica è riportata identica anche nel regesto iniziale delle rubriche). Un preciso riscontro con la scrittura esposta di Udine mi sembra sia offerto però dal codice Oxford, Bodleian Library, Douce 196, nel quale, a c. XLII^{va}, si trova la rubrica «Coment Thoas li roi ocist Cassibilant filz au roi Priant bastarz». È quindi forse entro la tradizione della seconda *mise en prose* del *Roman de Troie* che occorre ricercare la fonte del ciclo di affreschi udinese.

I due cicli di pittura monumentale di Treviso e Udine assolvevano probabilmente molteplici funzioni. La raffigurazione del mito troiano, secondo la *vulgata* narrativa del *Roman de Troie*, doveva rappresentare in primo luogo un richiamo a eventi storici, e in particolare a episodi esemplari di strategia militare e politica. Il *Roman de Troie* e i suoi derivati sono caratterizzati infatti non solo dall'alternarsi di descrizioni di battaglie e di scene erotico-cortesi ma anche da lunghi episodi di assemblee e consigli, in cui vengono riportati in forma diretta i discorsi pronunciati da re e condottieri, presentati come dei campioni di abilità retorica: è significativo, a tal proposito, che alcune di queste orazioni abbiano goduto di una fortuna autonoma, sia come brani

d'arte antica dei Civici musei di Udine, 2 voll., Terra Ferma, Vicenza 2002-2003, I, p. 36, cat. 1 (scheda a cura di E. Cozzi).

²⁴ Il volgarizzamento ceffiano si legge ancora nell'edizione *Storia della guerra di Troia di M. Guido Giudice delle Colonne messinese. Volgarizzamento del buon secolo*, a cura di M. Dello Russo, Ferrante, Napoli 1868. Il *Libro Troiam* è tuttora inedito, su di esso si veda Carlesso 2017.

²⁵ Sulla seconda prosificazione, di cui si attende un'edizione critica fondata su tutti i testimoni, si veda il recente J. Fois, *Organizzazione del racconto e partizioni narrative nel «Roman de Troie en prose» («Prose 2»)*, in *«La voie de prose». La materia antica nel romanzo francese in prosa medievale*, a cura di Id., University Press, Bologna 2022, pp. 77-96, con bibliografia pregressa. Per la traduzione in volgare, l'edizione di riferimento è Binduccio dello Scelto, *La storia di Troia*, a cura di M. Gozzi, Luni, Milano-Trento 2000.

riutilizzati all'interno di altre opere (come nel caso delle novelle dei *Conti di antichi cavalieri* e del *Novellino*)²⁶ sia come fonti di citazioni esemplari (come nel caso delle poesie e delle lettere di Guittone d'Arezzo)²⁷. Inoltre, il ricorso a soggetti di storia antica doveva servire alla celebrazione dei committenti per mezzo del richiamo a nobilitanti miti di origine.

Manoscritti di lusso presso le corti

Anche i manoscritti istoriati a soggetto troiano potevano veicolare un messaggio allusivo dal valore storico e encomiastico-celebrativo, rivolto però a una più ristretta cerchia di fruitori-lettori. Gli esemplari più preziosi, inoltre, potevano fungere da vero e proprio *status symbol*.

Un caso particolare è rappresentato dal ciclo di miniature dei codici W, S e C del *Roman de Troie* sopra menzionati: purtroppo di nessuno di essi conosciamo l'esatta committenza e provenienza, e, come spesso avviene, sono motivo di dibattito le datazioni e le localizzazioni²⁸. È stato tuttavia possibile ricostruire che il codice W, realizzato attorno al 1320, è stato usato come modello una prima volta, a poca distanza dal suo confezionamento, per realizzare S e una seconda volta, a distanza di circa un ventennio, per realizzare C. Prova della circolazione del codice viennese come modello sarebbero l'attuale stato di deterioramento, il disordine dei fascicoli e la perdita di alcune carte, accidenti probabilmente riconducibili al fatto che, per essere più facilmente copiato, il manoscritto è stato sfascicolato e ricucito più volte. Susan L'Engle propone la suggestiva ipotesi che, di copia in copia, si sia innescata tra le signorie settentrionali una specie di competizione nel commissionare il codice illustrato più bello e lussuoso del *Roman de Troie*, da tenere per sé o da prestare o donare a potenti e ricchi alleati²⁹. Sotto l'aspetto dell'offerta di manoscritti miniati quali preziosi omaggi, va segnalato che Cipollaro e Schwarz

²⁶ Si vedano, rispettivamente, *Conti di antichi cavalieri*, a cura di A. Del Monte, Cisalpino-Goliardica, Milano 1972 e *Il Novellino*, a cura di A. Conte, Salerno, Roma 2001.

²⁷ Si vedano C. Margueron, *Recherches sur Guittone d'Arezzo*, Presses Universitaires de France, Paris 1966, pp. 271-314 e 315-374 e le edizioni Guittone d'Arezzo, *Lettere*, a cura di C. Margueron, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1990 e *Le rime di Guittone d'Arezzo*, a cura di F. Egidi, Laterza, Bari 1940.

²⁸ Si veda De Santis 2019 per una sintesi della critica precedente e alcune nuove osservazioni di carattere codicologico, paleografico e linguistico.

²⁹ S. L'Engle, *Three Manuscripts of the «Roman de Troie»*. *Codicology, Pictorial Cycles, and Patronage*, in Allen Mären 2017, pp. 67-128.

ipotizzano che il codice R sia stato originariamente confezionato come dono per l'imperatore Ludovico il Bavaresco in occasione della sua discesa in Italia³⁰.

Non solo lo studio dell'origine e della provenienza dei manoscritti superstiti, ma anche lo spoglio degli inventari delle antiche biblioteche delle principali famiglie signorili del Nord Italia documenta l'interesse nei confronti delle storie troiane. In particolare, gli antichi inventari testimoniano come fra il Tre e il Quattrocento la conoscenza del mito di Troia da parte di queste grandi dinastie fosse veicolata in larga parte proprio attraverso il *Roman de Troie*, l'*Historia destructionis Troiae* e qualche non identificabile volgarizzamento; queste opere, inoltre, non di rado risultano trasmesse proprio da codici istoriati.

Tra i codici troiani dei Gonzaga inventariati nel 1407³¹ si contano un esemplare dell'opera di Darete, due dell'*Historia* di Guido delle Colonne, e due *Roman de Troie* in versi, di cui uno corredato di un ciclo di miniature. Questi ultimi due manoscritti sono oggi alla Biblioteca Marciana di Venezia; l'esemplare «istoriatus» è il sopra citato manoscritto V1.

Per quanto riguarda la ricchissima biblioteca Visconti-Sforza, l'inventario del 1426³² elenca, oltre ad alcune versioni di Omero, a un manoscritto di Ditti e a uno della prima prosificazione del *Roman de Troie*, ben quattro esemplari dell'*Historia destructionis Troiae* (dei quali uno «cum adminiaturis» e l'altro specificamente «historiatus») e quattro esemplari del *Roman de Troie* in versi (dei quali uno «historiatus» che risulta essere stato prestato più volte).

Gli Este possedevano nel 1436 almeno sei manoscritti di materia troiana³³, tra i quali si riconoscono, oltre a un Omero latino e a un codice miscelaneo con le opere di Darete e Ditti, due testimoni in francese (uno dei quali recante notevoli segni di usura), uno in volgare, e – più dubitativamente – un'*Historia destructionis Troiae* in latino con miniature.

³⁰ Cipollaro, Schwarz 2011.

³¹ Editio in parte in W. Braghirolli, P. Meyer, G. Paris, *Inventaire des manuscrits en langue française possédés par Francesco Gonzaga I, capitaine de Mantoue mort en 1407*, «Romania», XXXVI, 1880, pp. 497-514 e in parte in P. Girola, *La biblioteca di Francesco Gonzaga secondo l'inventario del 1407*, «Reale Accademia Virgiliana di Mantova. Reale Deputazione di storia patria per l'antico ducato. Atti e memorie», XIV-XV, 1921-1923, pp. 28-72.

³² E. Pellegrin, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milan au XV siècle*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1955, da integrare con E. Fumagalli, *Appunti sulla biblioteca dei Visconti e degli Sforza nel castello di Pavia* e G. Billanovich, *La biblioteca viscontea e i preumanisti padovani. Seneca tragico, Ausonio, Ps. Quintiliano*, «Studi petrarcheschi», VII, 1990, pp. 93-211 e pp. 213-231.

³³ A. Cappelli, *La biblioteca estense nella prima metà del secolo XV*, «Giornale storico della letteratura italiana», XIV, 1889, pp. 1-30.

Il tardo inventario del 1498 della biblioteca dei Savoia³⁴ conta – oltre a un'opera troiana di difficile identificazione – due codici dell'*Historia* di Guido delle Colonne di semplice fattura, due codici del *Roman de Troie* in versi entrambi «historiés» e un *Troiano* volgare anch'esso «historié»³⁵.

Allontanandosi dal Nord Italia e spostandosi a Sud, alla corte napoletana di Roberto d'Angiò, dal punto di vista dell'uso delle miniature quali immagini funzionali all'autocelebrazione politica dei potenti è interessante il caso del summenzionato codice Royal 20.D.I della seconda redazione dell'*Histoire ancienne*. Si tratta di un testimone di eccezione, da tempo riconosciuto come esemplare prodotto per re Roberto da un'équipe di artisti tra i quali spicca Cristoforo Orimina. Come ha rilevato Costanza Cipollaro, lo studio dell'araldica delle illustrazioni mostra come il committente fosse interessato a ostentare non tanto una discendenza da qualche mitico eroe quanto la sua identificazione con i popoli di volta in volta vincitori delle grandi guerre del passato: così gli stemmi degli Angiò e dei loro alleati nella sezione di storia troiana appartengono ai Greci e nella sezione di storia romana appartengono ai Romani discendenti dal troiano Enea³⁶.

Episodi del ciclo troiano

Risalendo dalla Napoli angioina verso la Toscana, vorrei richiamare brevemente il caso della villa le Brache (o di Bellagio) a Firenze, indagato da Mino Gabriele, un esempio di pittura murale di soggetto troiano attestato in una dimora privata³⁷.

Sono oggi visibili solo alcuni frammenti del caratteristico ciclo di affreschi bicromi³⁸, databile quasi certamente dopo il 1427, anno in cui Fran-

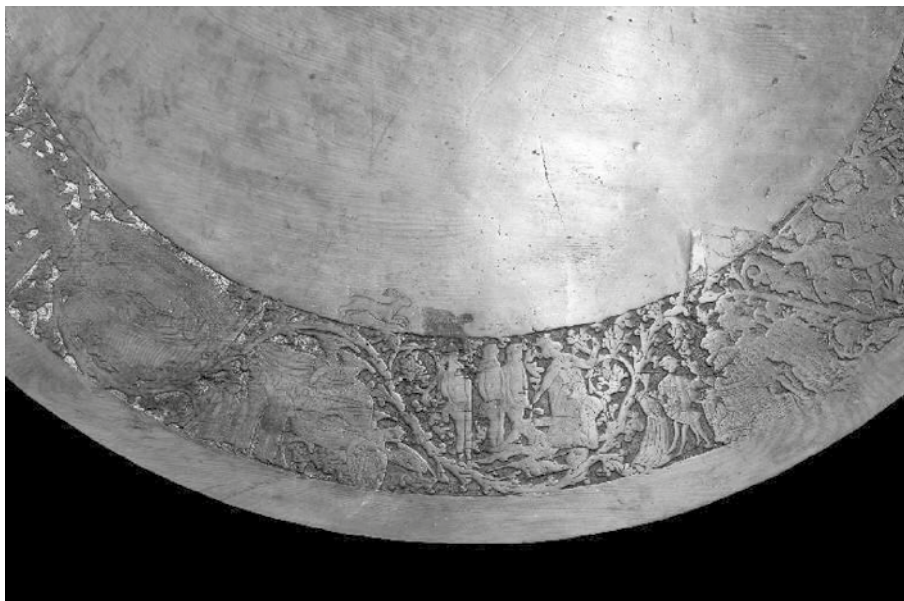
³⁴ P. Vayra, *Le lettere e le arti alla corte dei Savoia. Inventari dei castelli di Ciamberi, di Torino e di Ponte d'Ain (1497-98)*, Paravia, Torino 1883.

³⁵ Per approfondimenti sui manoscritti troiani negli antichi inventari si veda Ducati 2017-2018, pp. 74-98.

³⁶ C. Cipollaro, *Una galleria di battaglie per Roberto d'Angiò: nuove riflessioni su l'«Histoire ancienne jusqu'à César» di Londra (British Library, ms. Royal 20.D.I)*, «Rivista d'arte», III, 2013, pp. 1-34 e Ead., *Nuovi contributi allo studio de la «Histoire ancienne jusqu'à César» di Londra (British Library, ms. Royal 20.D.I)*, «Rivista d'arte», VI, 2016, pp. 29-75.

³⁷ M. Gabriele, *Il mito degli Argonauti e la guerra di Troia nell'affresco tardomedievale della villa di Bellagio: indagini iconologiche*, «Critica d'arte», LIX, 1996, 5, pp. 26-42. Cfr. anche *Le Brache: Villa di Bellagio. Storia di una splendida dimora di campagna*, a cura di E. Cappugi, Istituto Budistita Italiano, Firenze 2006.

³⁸ Un esempio già cinquecentesco di pittura murale ad affresco monocromo e di soggetto



3. Bottega veneta, *Storie di Medea*, metà XV secolo. Milano, Castello Sforzesco, Museo dei Mobili e delle Sculture Lignee, piano di tavolo, inv. mobili 20.

cesco e Niccolò Tornabuoni con i nipoti Simone e Filippo denunciano il possesso di un «podere posto nel popolo di S. Michele a Castello con abituro da cittadino detto Le Brache»³⁹. L'affresco doveva correre lungo tutto il porticato della villa (ancora una volta, quindi, una loggia), accompagnato, come nel caso di Udine, da un testo didascalico inscritto all'interno di una cornice dipinta. È andata interamente perduta la decorazione della parete sinistra, che con ogni verosimiglianza accoglieva le scene finali del ciclo pittorico, incentrate sugli eventi bellici della seconda distruzione di Troia. Tra i lacerti conservati si individuano, da un lato, alcune scene di battaglia da riferirsi alla prima distruzione di Troia, e, dall'altro, una serie di scene incentrate su un singolo, specifico episodio della narrazione, vale a dire la storia di Giasone e Medea, con la conquista del vello d'oro da parte dell'eroe, l'assassinio di Absirto e il suicidio di Medea. Mi sembra interessante notare come una parte considerevole della decorazione parietale sia

storico-mitologico, realizzata sulla facciata del cortile interno di una dimora privata, si riscontra in Valtellina (V. Dell'Orto, *L'Eneide figurata di Palazzo Besta a Teglio*, Scolpenti, Milano 2021).

³⁹ *Le Brache* 2006, pp. 20-21.



4. Pittore toscano, *Suicidio di Medea*, 1430 circa. Firenze, villa le Brache, dettaglio degli affreschi esterni del porticato.

dedicata proprio ad illustrare il mito argonautico, di fatto un racconto di tradimento e di vendetta.

Se Benoît de Sainte-Maure nell'*excursus* argonautico del suo romanzo aveva raccontato in dettaglio la conquista del vello d'oro e l'innamoramento tra Giasone e Medea, limitandosi ad alludere al successivo abbandono della fanciulla da parte dell'eroe greco, varie opere derivate dal *Roman de Troie* hanno aggiunto, come tragico finale dell'episodio, la narrazione della vendetta di Medea abbandonata, riferita secondo varie versioni. Una tra le più caratteristiche e poco diffuse conclude la vicenda raccontando proprio come Medea, pentita per aver ucciso i suoi figli, si libra in volo e, sotto lo sguardo della gente, si suicida gettandosi su una spada conficcata nel terreno con la punta rivolta verso l'alto: è questa la versione testimoniata dagli stessi affreschi delle Brache (fig. 4).

Il mito di Giasone e Medea da un lato, nelle versioni più edulcorate come quella di Benoît de Sainte-Maure, costituisce una bellissima storia d'amore, dall'altro, nelle versioni più crude, rappresenta un *exemplum* negativo, un monito contro gli uomini traditori e contro le donne vittime di passioni distruttive. Esso viene spesso scelto come soggetto anche per la decorazione

di oggetti di uso quotidiano e di arredo domestico, quali cassoni nuziali e spalliere dipinti e cofanetti intagliati (celebri quelli in osso della bottega degli Embriachi)⁴⁰.

Ne è un esempio anche il desco ligneo conservato al Castello Sforzesco di Milano che, databile alla seconda metà del secolo XV, rappresenta il raro soggetto iconografico del *Suicidio di Medea*, oltre che il più comune *Giudizio di Paride* (fig. 3)⁴¹.

Per quanto riguarda il genere della pittura per cassoni, sono vari gli episodi del ciclo troiano raffigurati in questo tipo di produzione: su fronte e laterali sono dipinti non solo gli episodi di stampo più galante (come il *Ratto di Elena* o lo stesso *Giudizio di Paride*), ma anche gli episodi di carattere più squisitamente bellico (come le vicende del cavallo di Troia o il complotto di Enea e Antenore). Anzi, una delle più antiche testimonianze documentarie di questo tipo di produzione, iniziata probabilmente in Toscana negli anni Settanta del Trecento, riguarda proprio dei cassoni nuziali decorati con le storie di Priamo, che nel 1378 il mercante Andrea del Maestro Ambrogio cerca di rivendere al collega Agnolo degli Agli come beni di seconda mano⁴².

Questi soggetti sono solo in apparenza poco consoni per dei cassoni "nuziali", commissionati in occasione dei matrimoni per ospitare la dote della sposa e seguirla nel corteo cerimoniale dalla casa del padre a quella del marito. In primo luogo, i cassoni e, in particolare, le spalliere si prestavano a essere posizionati in ambienti della casa destinati ad accogliere ospiti⁴³. In secondo luogo, i matrimoni rappresentavano soprattutto delle alleanze diplomatiche e la tradizione del corteo nuziale consentiva di manifestare in pubblico la ricchezza e gli orientamenti politici e morali dei vari casati, grazie all'esibizione di manufatti artistici con soggetti iconografici significativi⁴⁴. In terzo luogo, se i cassoni nuziali erano perlopiù doni per le future spose, i committenti che sce-

⁴⁰ M. Tomasi, *Miti antichi e cofanetti nuziali: sull'iconografia e la funzione dei cofanetti degli Embriachi*, «Iconographica», II, 2003, pp. 126-145.

⁴¹ Museo d'Arti Applicate. *Mobili e intagli lignei*, a cura di E. Colle, Electa, Milano 1996, pp. 328-331, cat. 597.

⁴² J. Miziołek, *I decori e le storie dipinte sui cassoni*, in *Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia-Museo Horne, 8 giugno - 1 novembre 2010) a cura di C. Paolini, D. Parenti, L. Sebregondi, Giunti, Firenze 2010, pp. 69-77: 69.

⁴³ J. K. Nelson, *Le rivoluzionarie composizioni di Botticelli e Filippino Lippi per i dipinti da cassone e da spalliera*, in *Virtù d'amore* 2010, pp. 139-147.

⁴⁴ A. Malquori, *Invenzione e tradizione. Temi letterari e fortuna figurativa nella pittura per cassone a Firenze* e L. Sebregondi, *Rituali di nozze nella Firenze rinascimentale*, in *Virtù d'amore* 2010, pp. pp. 79-87: 79.

gliavano i soggetti da rappresentare erano gli uomini della famiglia (i soggetti di carattere bellico aumentano peraltro nella seconda metà del Quattrocento, quando da una committenza paterna si passa a una committenza maritale)⁴⁵.

I soggetti rappresentati sui cassoni, quindi, compresi quelli a tema troiano, anche negli episodi più drammatici come quello argonautico, dovevano avere carattere di esemplarità. Il messaggio da essi veicolato era rivolto non solo alla coppia intesa nella sua dimensione sia privata sia pubblica (l'istituzione matrimoniale era un nucleo fondante della società), ma anche a tutti i componenti della famiglia e potenzialmente a tutti gli ospiti della casa e al pubblico che assisteva alla cerimonia della *domumductio*⁴⁶.

Conclusioni

Gli esempi sopra discussi dimostrano la fortuna figurativa del mito troiano nelle sue rivisitazioni medievali fra Tre e Quattrocento, soprattutto presso le corti signorili, i ceti governativi e le famiglie abbienti del Nord Italia (ma anche del Centro e del Sud). Le testimonianze giunte sino ai giorni nostri erano destinate a contesti sia pubblici sia privati: da un lato, le storie troiane si prestavano a essere utilizzate come soggetti utili alla celebrazione storico-politica di una città, di una dinastia o di una classe sociale, dall'altro, alcuni specifici episodi della narrazione potevano fungere da *exemplum* morale rivolto all'uomo inteso non solo come membro della società civile che agisce in qualità di statista, cittadino o suddito, ma anche come singolo individuo che si muove nella sfera intima e familiare.

Un supplemento di indagine degli esempi sopra discussi, e di altre fonti di natura artistica e letteraria che non è stato possibile discutere in questa sede, consentirà di approfondire la questione della funzione di volta in volta rivestita dal mito di Troia nelle sue manifestazioni figurative medievali: evento storico, narrazione esemplare di storie di guerra e di amore, oltre che catalogo di eroi e di eroine tra i quali era possibile riconoscere sia dei leggendari antenati sia dei personaggi con cui direttamente identificarsi.

⁴⁵ Miziołek 2010, p. 76.

⁴⁶ Sulla pittura per cassone rimando alla vasta bibliografia pregressa citata in due recenti lavori: M. Vinco, *Cassoni. Pittura profana del Rinascimento a Verona*, Officina Libraria, Milano 2018 (si vedano soprattutto il saggio introduttivo alle pp. 19-47 e le schede cat. 1, 3, 11, 18, 22, 26 e 62 per degli esempi di cassoni settentrionali tardoquattrocenteschi raffiguranti episodi del ciclo troiano) e J. Miziołek, *Renaissance Weddings and the Antique. Italian Domestic Paintings from de Lanckroński Collection*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2018 (in particolare il saggio introduttivo alle pp. 59-93).

Referenze fotografiche

AMERI: 1 foto dell'autore (su concessione del Museo Sisto Arcivescovile di Montalto Marche). 2 (Courtesy National Gallery of Art, Washington).

ZENDRI: 1-5 (da WGA World Gallery of Art, <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/l/lorenz/ambrogio/governme/>).

BONICATTO: foto dell'autore; 1 (su concessione della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Valle d'Aosta); 2 (su concessione del: FAI – Fondo Ambiente Italiano); 3 (su concessione dei proprietari); 4-6 (su concessione del Comune di Monasterolo di Savigliano); 7 (su concessione del proprietario, Guido Marchetti San Martino di Muriaglio); 9 (su concessione del proprietario, Alberto Don); 10 (su concessione del proprietario, Silvano Ramello). 8 foto di Rémy Gindroz (su concessione del proprietario dell'immagine).

CASTRONOVO: 1 (su concessione dei proprietari); 2 (Torino, Archivio Fotografico dei Musei Civici); 3, 5-9 (Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica); 4 (da *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, a cura di V. Viale, Torino 1939); 10 (Tolosa, Bibliothèque Municipale).

BALDI: 1, 3 (da Wikimedia Commons, CC-BY-SA 3.0); 2, 5-10 (Fototeca civica Città di Alessandria etc); 3 (ICCU).

FERRARI: foto dell'autore; 1-3, 5-6 (su concessione dei proprietari); 4 (su concessione della Fondazione Ugo da Como). 7 (da A. F. Frisi, *Memorie storiche di Monza e sua corte*, 3 voll., Milano 1794, I, tav. 11).

BAROZZI: foto dell'autrice; 1-5, 7 (su concessione del Comune di Sarezzo). 6 (Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo).

NAPIONE: 1-10 foto di Francesca Marra (su concessione del proprietario Fondazione Cariverona).

PICCOLI: foto dell'autrice; 1 (su concessione dei Musei Civici di Verona); 2 (copyright Fondazione Biblioteca Capitolare di Verona); 7-8 (su concessione dell'Ufficio Beni Culturali ed Ecclesiastici della Diocesi di Verona). 3, 6 (da *Il Rinascimento italiano nella collezione Rothschild del Louvre*, a cura di C. Loisel, Mandragora, Firenze 2009); 4 foto di Andrea Brugnoli (su concessione dell'Ufficio Beni Culturali ed Ecclesiastici della Diocesi di Verona); 5 (Parigi, Musée du Louvre, autorizzazione n. DEV-2112-019495).

GAMBAROTTO: foto dell'autrice; 1-2 (su autorizzazione dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Verona); 3 (concessione famiglia Bortolani); 4-5 (concessione famiglia Trabucchi); 7-8 (concessione della Fondazione Cariverona); 9-10 (concessione dell'architetto Federico Giuliani).

BEATO: 1-3 foto di Beatrice Giannitelli (su concessione della Fondazione Franz De Paula von Mayrl Stiftung); 4 foto di Andreas Paasch (su concessione del Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum); 5, 11 (su concessione del Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum di Innsbruck); 6-8, 10, 12-14 (su concessione della Fondazione Castelli di Bolzan); 9 (da *Una dimora di Francesco di Marsilio Gonzaga*, a cura di V. Gheroldi, A. De Marchi, F. Biffi, edizioni phArt, Mantova 2009, fig. 24 a p. 30).

BUGNA: 1, 3, 5, 7, 9 (da Castelnovo 1987, pp. 59, 89, 147, 165, 183, 107); 10 (da Pinkus 2013, p. 67). 2, 8 foto dell'autrice. 4 foto Peer srl (da www.suedtirolerland.it); 6 foto di Helmut Rier (da www.kaltern.com).

TURCI: foto dell'autrice; 1-5, 7 (su concessione del Comune di Carpi). 6 proprietà Bayerische Staatsbibliothek München (su concessione del proprietario); 8 foto di Dario De Cristofaro (su concessione della Fondazione Rocca di Vignola).

DE CRISTOFARO: foto dell'autore; 1 (su concessione del Comune di Ferrara); 7 (su concessione della Biblioteca Ariostea); 8-9 (su concessione della Fondazione Rocca di Vignola); 10 (su concessione della Provincia di Ferrara). 3 proprietà della Biblioteca Comunale Ariostea (su concessione del proprietario).

ROTA: 1-9 foto dell'autrice (su concessione dei proprietari).

BENUCCI: 1, 8a (dal *Corpus dell'Epigrafia Medievale di Padova*). Foto dell'autore; 2-5, 9, 10a, 10b (su concessione dei proprietari). 7 foto di A. Verdi (su concessione del proprietario dell'immagine); 8b (da Fumian 2014); 10c (da Foladore 2009); 10d (da Banzato 2006).

DUCATI: 1 foto di Dario De Cristofaro; 2 Civici Musei e Gallerie di Storia e Arte di Udine (su concessione del proprietario); 3 Catalogo generale dei Beni Culturali, <https://catalogo.beniculturali.it/> (BCS); 4 foto di Sailko (da Wikimedia Commons (<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28768286>) (CC-BY-SA 3.0)).

TAVOLE



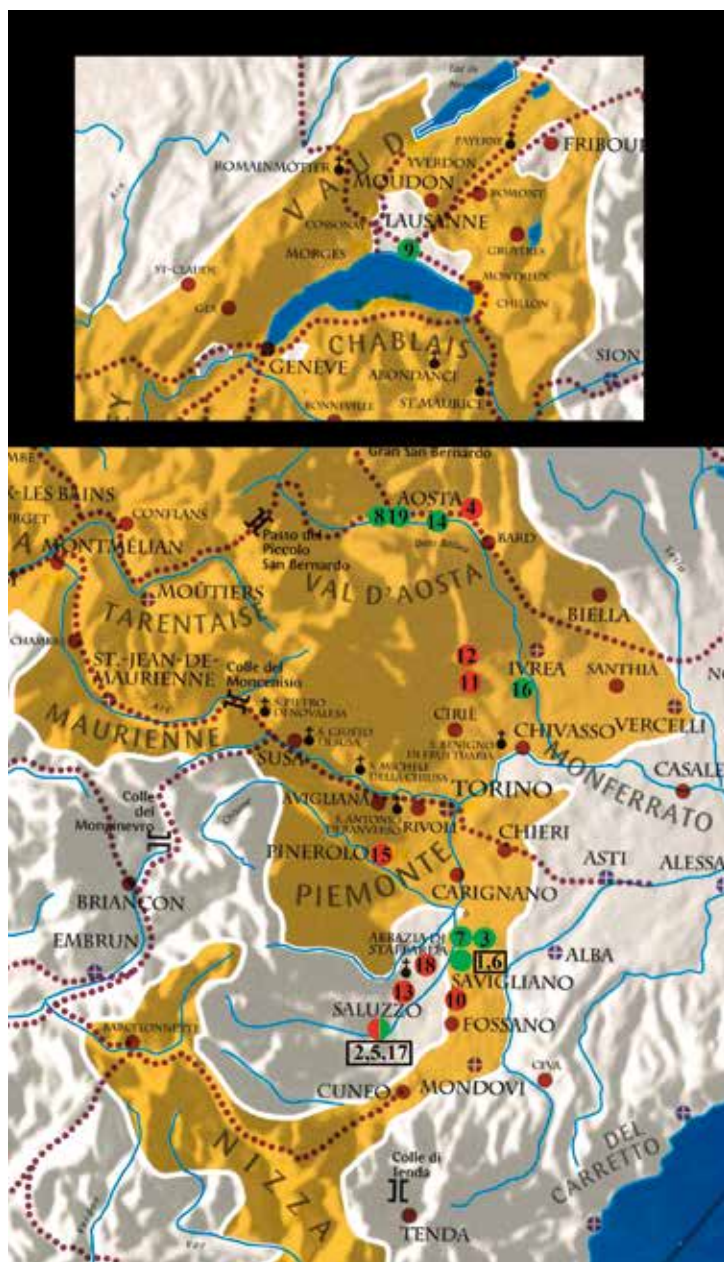
1. Atelier jaqueriano, *Filosofi, saggi e profeti*, prima metà del XV secolo. Fénis, castello, cortile.



II. Maestro della Manta (Giacomo Jaquero?), *Prodi ed Eroine*, 1420 circa. Manta, castello, salone baronale.



III. Pittore lombardo-piemontese, *Coppia di sposi e musico*, 1435-1440. Saluzzo, casa già della famiglia Vacca.



rv. Mappa del ducato di Savoia sotto Amedeo VIII (1439), da Corti e Città 2006. In rosso, occorrenze del *verziere* con raffigurazioni narrative; in verde, il *verziere* isolato o con insegne araldiche: 1, Monasterolo di Savigliano, castello, piano nobile, salone orientale (1418-1422); 2, Manta, castello, salone “baronale” (1420 circa); 3, Racconigi, casa della famiglia Dal Pozzo (1420 circa); 4, Châtillon, castello Passerin d’Entrèves, già Châlant (1420 circa); 5, Manta, castello, sala sul lato settentrionale (1420-1425 circa?); 6, Monasterolo di Savigliano, castello, piano nobile, salone occidentale (1420-1440?); 7, Villanova Solaro, castello (1422-1430 circa), perduti; 8, Aosta, palazzo vescovile (ante 1427); 9, Losanna, castello vescovile (1425-1430 circa); 10, Savigliano, casa privata (1430 circa); 11, Castellamonte, castello (1430 circa?); 12, Villa Castelnovo, castello già dei San Martino (1430-1440 circa), ora conservati a Cuorné, Museo Archeologico del Canavese; 13, Saluzzo, Casa Vacca (1435-1440 circa); 14, Fénis, castello, ballatoio (1434-1442); 15, Pinerolo, casa del “Vicario”, ballatoio (1440 circa); 16, Strambino, castello (1440-1450 circa?); 17, Manta, castello, vestibolo (data imprecisata), perduti ma replicati al Borgo Medievale di Torino; 18, Cardé, castello dei Saluzzo di Cardé, (1460-1470 circa?); 19, Aosta, complesso di Sant’Orso (post 1469?), perduti.



v. Pittore piemontese, *Tavolette di soffitto con sirena e ritratto di moro*, 1390-1400. Già in un palazzo di Pinerolo (Torino), ora in collezione privata.



vi. Pittore piemontese, *Tavoletta di soffitto con Dagoberto I re di Francia e Clodoveo re di Francia*, 1440-1450 circa. Da un palazzo di Asti, ora Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica, inv. 65/D.



vii. Pittore lombardo, *Riquadro II*, ultimo quarto del XIV secolo. Alessandria, Museo Civico, sale d'Arte. Fototeca civica Città di Alessandria. È vietata ogni ulteriore riproduzione o duplicazione.



VIII. Pittore lombardo, *Impresa del ghepardo galeato tra le fiamme e cimiero di Bernabò Visconti*, 1361 circa. Pandino, castello visconteo.



ix. Pittore lombardo, *Catomiomachia*, terzo quarto del XV secolo. Zanano, sala della torre di castello Avogadro.



x. Pittore veronese, *Solaio dipinto con i simboli araldici dell'aquila e della scala*, primo quarto del XIV secolo. Verona, palazzo del Capitano, passaggio porticato tra piazza Viviani e il cortile interno.



xi. Secondo maestro del palazzo del Capitanio, *Fregio araldico e cortina a finto vaio*, seconda metà del XIV secolo. Verona, palazzo del Capitanio, secondo piano della Torre di Alberto, *camera picta*.



xii. Altichiero da Zevio, *Medaglioni con profili imperiali* (particolare), 1364. Già Verona, palazzo scaligero di Santa Maria Antica, sala grande, sottarchi, ora Museo degli Affreschi G. B. Cavalcaselle.



xiii. Pittore veronese, *Fregio con stemma del doge Andrea Vendramin*, 1476-1478. Verona, palazzo del Capitano (sottoportico).



xiv. Pittore veronese, *Diana e Atteone*, metà del XV secolo. Zevio, palazzo Smania, *camera picta*.



xv. Pittore tirolese, *Stemma Vintler*, 1395 circa. Castel Roncolo, ala occidentale, Badestube, parete nord.



xvi. Pittore atesino, *Castel Roncolo da nord-ovest*, 1390 circa. Castel Roncolo, ala occidentale, stanza dei Giochi, parete est.



xvii. Pittore atesino, *Giostra*, 1395 circa. Castel Roncolo, ala occidentale, sala del Torneo, parete sud.



xviii. Maestro Venceslao, *Gennaio* (particolare), 1400 circa. Trento, castello del Buonconsiglio, torre Aquila.



xix. Maestro Venceslao, *Maggio* (particolare), 1400 circa. Trento, castello del Buonconsiglio, torre Aquila.



xx. Ambito di Giovanni da Modena, *Dama a cavallo*, metà del XV secolo. Carpi, palazzo dei Pio, torre del Passerino, sala della Dama, parete meridionale.



xxi. Pittore ferrarese, *Cimiero di Alberto V d'Este*, 1391-1393. Ferrara, palazzo Paradiso (ora Biblioteca Ariostea), piano terra, sala di Ercole, parete sud.



xxii. Pittore ferrarese, *Imprese del Worbis e del pardo*, 1420 circa. Vignola, Rocca, cortile interno, lato sud parete nord.



xxiii. Terzo maestro di casa Pendaglia, *Divisa borsiana del Battesimo*, 1450-1452. Ferrara, palazzo Pendaglia (ora Istituto Orio Vergani), piano terra, ingresso, seconda volta.



xxiv. Pittore padovano, *Stemmi e cimieri carnaresi*, metà del XIV secolo. Padova, Accademia Galileiana, biblioteca, anticamera dei cimieri.



xxv. Pittore padovano, *Imprese e cimieri carraresi*, metà del XIV secolo. Padova, Accademia Galileiana, piano mezzanino, particolare delle pareti decorate (già loggia esterna).



xxvi. Tavola riassuntiva dei cimieri “standard” usati dai Signori da Carrara, dal *Liber cimeriorum dominorum de Carraria* (BCPd, BP 124/XXII).



xxvii. Pittore padovano, *Armi carraresi coi cimieri dell'ala nera e del saraceno alato e cornuto*, ante 1383 (prima del restauro, 1990). Padova, casa Montorsi Riello.



xxviii. Pittori friulani, *Storie della Guerra di Troia*, metà del XIV secolo (*ante* 1364). Udine, già loggia comunale, oggi Civici Musei e Gallerie di Storia e Arte.

NOVEMBRE 2023

Stampa a cura di
Scripta sc - Trento
idea@scriptasc.it
www.sscriptasc.it

